<36635827190014

Charaktere und Temperamente.

Dramaturgische Studien

von

Hans von Basedow.

I.

Shakespearesche Charaktere

mit einem Anhang:

Über Goethe's Faust.

Eduard Rentzel
Berlin W. 57, Yorkstraße 48.
1893.

Preis 1 Mark.

Seiner Hoheit

dem

Herzog Georg II.

von

Sachsen-Meiningen,

dem hohen Begründer des modernen Theaterwesens

in tiefster Ehrfurcht gewidmet

von

Hans von Basedow.

Inhalt.

Vorwort.

Nur das Zusammenwirken der verschiedensten Elemente vermag einen Verfall herbeizuführen, wie der ist, in dem das deutsche Theater sich jetzt befindet. Ich will hier die einzelnen Faktoren nicht beleuchten, nur einen will ich herausheben: Die mangelhafte Darstellung der Charaktere. Zur Hebung dieses Mangels sind die nachfolgenden Studien geschrieben. Ich habe versucht, diejenigen Charaktere Shakespeares, die am meisten in Betracht kommen und an denen ein ernstes, auf weite Gebiete übertragbares Studium möglich, dem Verständnis näher zu rücken. Ich biete eine Basis, auf der der Bühnenkünstler seine Darstellung aufbauen kann.

Die Fortschritte der Naturwissenschaft haben uns belehrt, daß die Charaktere physisch zu erklären sind.

Charaktere im landläufigen Sinne giebt es also eigentlich nicht, sondern Temperamente: d. h. physische Charaktere. Alle anderen Charaktere, d. h. Charakter-Typen, wie sie die Gesellschaft aufweist, sind künstlich großgezüchtet, der Natur zuwider. In dieser künstlichen Großzüchtung beruhen eine Anzahl sozialer Mißstände und krankhafter Verhältnisse, wie sie leider so vielfach zu spüren — doch dies nur nebenbei. Diese Fixirung des Temperaments, als Basis und Ursache aller physischen Regungen und Äußerungen wirkt auch auf die darstellende Kunst ein, — wie dies Dr. Piderit bereits für die Mimik festgestellt — es sind dem Künstler hierdurch wertvolle Fingerzeige zur Aufführung und Ausgestaltung der Charaktere, zum klaren, wahren, künstlerischen Darstellen der Charaktere geboten.

Die Gesetze der Natur schlummern in des wahren Künstlers Brust unbewußt — er versteht sie und erfüllt sie, ohne zu wissen, wie und warum, ebenso wie die ästhetischen Grundregeln bei der künstlerischen Thätigkeit unbewußt in's Bewußtsein treten. Das eben ist das Wesen des Künstlers.

Der wahre Dramatiker schafft also psycho-physische Menschen, um mich präzis auszudrücken*), d. h. er begründet die psychischen Vorgänge durch das Naturell.

---

*) Ich verweise hier auf Fechner's Psychophysik, sowie die ästhetischen Abhandlungen desselben Autors, ebenso auf ein kleines aber wertvolles Buch von Wilhelm Bölsche: Prolegomena zu einer Ästhetik. Die einschlägigen Schriften von Mantegazza, Taine 2c. sind ebenfalls der Beachtung wert.

Die psychische Thätigkeit setzt er nur in das Gefolge der physischen, er stellt also die Seele unter den Körper, weil ihm die einfachsten Grundgesetze des menschlichen Sein's sagen: seelische Thätigkeit ist körperliche Thätigkeit, d. h. sie beruht auf dem Nerven- und Cerebral-System, vorzüglich auf der Aufnahmsfähigkeit der Nervenplatten, der strikten Überleitung und Verbindung der Ganglien und der Ausdehnung der grauen Substanz des Gehirns.

In der Schöpfung solcher natürlich begründeter Charaktere ist Shakespeare, wenn auch teilweise unbewußt, Meister. Die Affekte seiner Figuren, die Breitengrade der Empfindung, die inneren Werte, die Wahrheit ihrer Handlungen, die Eruption ihrer Leidenschaften sind vom Körper beherrscht und gelenkt. Der Mensch steht unter einem Fatum — das Fatum ist er selbst, das Fatum ist sein Körper.

Von dem Standpunkt aus muß auch der Bühnenkünstler die Rollen betrachten, studieren. Er muß die Charaktere in Temperamente auflösen und sie doch als Charaktere darstellen. So nur kann er glaubhaft, lebenswahr, natürlich gestalten.

Blut, Hirn und Nerven, das sind die Grundlagen aller physischen Äußerungen, von diesem Standpunkt aus sind die nachfolgenden Studien entworfen, die bestimmt sind, den Realismus in der Schauspielkunst zu befestigen.

Der Weg, den ich eingeschlagen, wird manches Neue bieten, und eben deshalb lasse ich, obgleich so viel über Shakespeare geschrieben, dies Buch in die

Welt hinausgehen. Ich weiß, daß es eine Lücke ausfüllt, denn das, was ein Goethe, Kreyssig, Rötscher ꝛc. in diesem Fache geboten, ist veraltet — naturgemäß — denn das, was jetzt leicht zu erklären, was jetzt nicht mißzuverstehen, war noch vor einem Vierteljahrhundert die Quelle des größten Streites, der schärfsten Meinungsverschiedenheit.

Ich stehe auf völlig modernem Standpunkt, schon deshalb verdient mein Büchlein Beachtung. Möge es den praktischen Nutzen stiften, den es beabsichtigt — dann hat es seinen Zweck erreicht.

Weimar, Januar 1893.

Hans von Basedow.

I.

Über Charakterdarstellungen im Allgemeinen.

Die künstlerische, schlicht natürliche Darstellung eines Charakters ist eine der hervorragendsten Kunstmachenschaften. Der Dichter entwirft ihn, der Schauspieler realisiert ihn. — Beide im Verein bilden den vollendetsten Künstler. Nicht Marmor, nicht Leinewand und Palette ist es, mit denen der Schauspieler arbeitet, sein eigenes „Ich“ bildet das Material, das er nach dem jeweiligen Bedürfnis ummodelt. Er muß seine Individualität verleugnen und sich in eine, oft fernliegende, Psyche versenken, er muß das, was der Dichter gewollt, herausfühlen, muß das, was der Dichter angedeutet, ergänzen, er muß einen Charakter,

der scheinbar bizarr, glaublich gestalten, muß die Phänomene herausfühlen und wiedergeben, muß ein Stück Leben mit allen seinen Phasen auf den weltbedeutenden Brettern sich abspielen lassen — er muß sich selbst, zu Gunsten des großen Ganzen vergessen.

Charakterdarstellung — das ist das Wesen der Bühnenkunst — einen Charakter richtig erfassen und realistisch wiedergeben zu können, das ist das an jeden Bühnenkünstler zu stellende Postulat.

Die Basis eines jeden Charakters, dessen Wesenskern ist: das Temperament. Aus dem Temperament wächst erst das hervor, was man Charakter nennt. Das Temperament ist der Stamm, aus dem die Äste, Zweige und Blätter des Charakters hervorwachsen. Das Temperament bildet die Grundlage unserer Eigentümlichkeiten und Eigenheiten, das Temperament ist der Kern unserer Individualität, wie der Charakter Ausfluß unserer Individualität ist. Es gilt also vor Allem, das Temperament zu finden, haben wir dies, haben wir den ganzen Menschen, haben wir die Erklärung dieses Menschen, die Behandlungsweise dieses Menschen. Das erkannte, verstandene Temperament ist der Schlüssel, der die verborgensten Kammern der Psyche aufschließt.

Die Einteilung der Temperamente in sanguinisch, cholerisch, melancholisch und phlegmatisch — alte Erinnerungen an Galen's: sanguis, *χολή*, *μέλαινα χολή*, *φλῆγμα* — ist ja bekannt, so daß deren Ursächlichkeit und Äußerungen hier nicht zergliedert zu werden braucht. Die Temperamente, in ihren Äußerungen

psychisch, sind rein physischer Natur und beruhen auf Gehirn, Rückenmark und Nerven — sowie auf der Wirkung der Lymphgefäße auf diese. Das ganze Gefühls- — wie überhaupt auch das allgemeine — Leben wird beherrscht von sensitiven (fühlenden) und motorischen (bewegenden) Nerven. Während die sensitiven Nerven die Receptions-(Aufnahms-)Kraft vertreten, bilden die motorischen die Reaktions-(Rückwirkungs-)Kraft. Je nach dem Vorherrschen der einen oder anderen Kraft, mithin des einen oder anderen Nervenkomplexes modificiert sich das Temperament. Vorherrschen der Receptions- und Zurücktreten der Reaktions-Kraft bilden das sanguinische Temperament, gleiche Stärke dieser beiden Kräfte, das cholerische, gleiche Schwäche das phlegmatische, weshalb diese beiden Temperamente fast pathologischer Natur sind, da das cholerische einen Überreiz, das phlegmatische eine Schlaffheit der beiden Nervengruppen bedingt, während das melancholische schwache Receptions- und starke Reaktions-Kraft aufweist. Die Nerven und ihre Beschaffenheit sind also entscheidend für den Menschen und machen ihn zum „Individuum.“

Die erste Frage, die sich der Schauspieler beim Studium einer Rolle vorzulegen hat, ist also die: nach dem Temperament der betreffenden Figur. Dazu gehört eingehendes, ernstes, vollendetes Menschenstudium, denn nur durch Studium des Menschen kann man den Menschen ergründen. Jeder Mensch muß für den Schauspieler, — wie überhaupt jeden Künstler, — Objekt, Stoff sein. Bei jedem Menschen muß er sich

die Frage vorlegen: welch Temperament? — und dann, wenn er es gefunden, die einzelnen Züge zu analysieren suchen. Selbststudium fördert da ungemein, hat man sich erst selbst erkannt — freilich eine der schwersten Aufgaben — erkennt man auch die Anderen. Mit ernstem Willen zu scharfer, objektiver Beobachtung wird man bald einen Fond einzelner Merkmale, charakteristischer Phänomene, eigenartiger Momente, individualisirender Gesten &c. gesammelt haben, die wertvolle Beiträge zur Ausgestaltung und Ausstattung eines darzustellenden Charakters bilden.

Allerdings treten die Temperamente nur in den seltensten Fällen rein auf — oft vermischen sie sich, gehen ineinander über oder verschwimmen. Natur, Klima, äußere Umstände, Beruf, soziale Stellung, Nahrung, Bodenbeschaffenheit wirken auf das Temperament ein. Friedrich von Vischer sagt sehr richtig: „Das Eigentümliche ist angeborener Naturgrund, bedingt durch den Zufall der Entstehung in diesem Klima, Jahrgang, von diesen Eltern und in diesem Momente, wobei die Naturkraft und auch von den geistigen Kräften alles, was angeboren heißt, als verhüllter Seelenkeim in jedem einzelnen Falle verschiedene Proportion eingeht." Die Grundzüge bleiben, aber es bilden sich hier und da Äußerungen eines anderen Temperamentes aus, welche sich mit dem Grundtemperament vermischen, so gleichsam ein neues Temperament bildend — dies herauszufühlen und herauszuarbeiten ist die schwierigste Aufgabe der Schauspielkunst.

Aber auch da, wo das Temperament klar aus-

gesprochen ist, ist noch manche Klippe zu vermeiden. Nord und Süd, Sommer und Winter — in Beiden äußern sich die Temperamente verschieden. Der sanguinische Nordländer wird oft gleichartig sein mit einem phlegmatischen Südländer, während dem phlegmatischen Nordländer der Süden überhaupt keinen Typus zur Seite zu stellen vermag. Der Grundstoff des Temperaments ist in Nord und Süd verschieden, weil seine Voraussetzungen verschieden sind. So ist es auch mit den Jahreszeiten — die ja gleichsam Nord und Süd der Zeit bilden — der Sommer schafft lebhafteres Empfinden, der Winter stumpft ab, hier mehr, da weniger. Cholerismus und Sanguinismus werden im Winter weniger lebhaft sich äußern, wie im Sommer. Die Temperatur des Temperaments sinkt da gleichsam, während im Sommer das entgegengesetzte Verhältnis eintritt.

Jede Nation hat ihre eigene Temperaments-Modifikation, zuerst ist also stets „nach Geschlecht und Art, von wannen seine Fahrt“, zu fragen. Der Franzose z. B. hat in allen Temperamenten einen stark sanguinischen Zug — dies, wie das Folgende vom normalen, reinen Temperaments-Standpunkte aus genommen — Engländer sind im Grunde melancholisch (Spleen), Holländer phlegmatisch, der Deutsche ist zum weitaus größten Theil aus allen Temperamenten zusammengesetzt, sein Grundtemperament bleibt: Phlegma, aber jenes Phlegma, das man mit Kaltblütigkeit bezeichnen könnte und das hoher Begeisterung fähig. Italiener, wie alle Südländer, weisen eine Mischung von Sanguinismus und Cholerismus auf.

Bei den bedeutenden Charakteren, den großen

Männern aller Nationen, ist das Grundtemperament mit stark cholerischen Zügen gemischt. Der Cholerismus ist das Temperament des Genies — alle großen Thaten, alle hohen Empfindungen und alle Verbrechen — natürlich abgesehen von denen, die aus der sozialen Not herausgewachsen — sind auf dies Temperament zurückzuführen.

Wie Nation und Klima modifiziert, wie gesagt, Beruf, Alter und Geschlecht das Temperament. Das tägliche Einerlei, der stete, abwechslungslose Schritt eines Berufes vermag ein sanguinisches Temperament zum melancholischen umzugestalten, wie dies bei Kanzlisten, Diurnisten und Gelehrten z. B. sehr oft der Fall, wie umgekehrt das Soldatenleben den Phlegmatiker zum Sanguiniker oder gar Choleriker machen kann. Auch diese einzelnen Züge sind wohl zu beobachten und die Ausprägung und Charakterisirung des Temperaments darnach zu modifizieren.

Bei dem Weibe treten gemeiniglich die Temperaments-Äußerungen mehr in den Hintergrund. Das Weib will stets gefallen, ein schönes Gleichmaß ist also das, was die Weiber erstreben, und dies Gleichmaß nivellirt das Temperament. Dazu kommt noch, daß das weibliche Geschlecht mehr rezeptiver Natur und, durch die herrschende Anschauung mehr oder weniger unterdrückt ist — so daß schon hierdurch prägnante Temperaments-Äußerungen unmöglich werden. So ist es auch mit den Altersstufen, in der Jugend drückt sich das Temperament schärfer aus, wie im Alter — ja, man könnte fast sagen, daß die vier Altersstufen mit den vier Temperamenten verbunden sind. Jugend = sanguinisch,

cholerisch, Übergang = melancholisch, Greis = phlegmatisch. Es werden sich wenigstens fast überall einzelne Züge dieser Temperamente in der entsprechenden Altersepoche finden.

Alle diese Faktoren in ihren verschiedensten Auslebungen wirken auf die Charakter-Darstellung ein, sie müssen beobachtet werden, soll die Darstellung eine lebenswahre sein. Nach diesen Gesetzen schafft der Dichter, diese Gesetze hat also auch der Darsteller zu beobachten und studieren.

Als Grundprinzip kann man annehmen, daß in der Jugend und im Süden die Rezeptionskraft vorherrscht; im Mannesalter und dem Norden die Reaktionskraft, während beide Kräfte mit dem Greisenalter zurücktreten. Bei allen den Charakteren jedoch, die das Normalmaß überschreiten, — in gutem und bösem Sinne, — sind diese beiden Kräfte gleich stark und führen einen ungeheuren, gewaltigen Kampf. Und dieser Kampf bildet den Kern eines tragischen Charakters, denn dieser Kampf ist die Leidenschaft.

Von diesen Standpunkten aus ist ein Charakter auf sein Temperament, auf die verschiedenen Modifikationen und Auslebungen desselben zu prüfen. Nur auf dieser Grundlage vermag man einen Charakter aufzubauen.*)

Hat man so die Hauptgesichtspunkte fixirt, muß man

*) In nachfolgenden Studien habe ich die Charaktere so zergliedert, daß für die verschiedenen Temperaments-Verhältnisse und Mischungen praktische Beispiele geboten sind, die es infolge ihrer zahlreichen, feinen Züge ermöglichen, andere Charaktere zu erkennen und analysieren.

an die Ausarbeitung der einzelnen Momente gehen. Wie ist dieser Zug zu erklären, wie jener Gefühlsübergang, jener psychische Sprung darzustellen? Welche Momente sind in dieser Gefühlsreihe, in dieser Charakterphase zu betonen? Welche Bewegung, welcher Ausdruck ist hier der klarste, welche Mienen und Äußerungen entsprechen diesem Affekt? Wie am klarsten ist dies Phänomen darzustellen? Das sind Fragen, die sich der denkende Künstler vorlegen, die er durch seine Person beantworten muß, ohne ersichtlich werden zu lassen, daß er diese Beantwortung künstlich erworben.

„Dies sei der Weg, Natur in Kunst gestaltet,
Aus der sich wied'rum die Natur entfaltet."

Die Auslebungen eines Charakters stehen mit dem Temperament in innigem Zusammenhang, in steter Wechselbeziehung. Die Darstellung muß also stets in den Grenzen des Temperaments bleiben. Sie darf nie über die Grundstimmung hinausgehen, — deshalb ist eben das richtige Erfassen der Grundstimmung so wesentlich. Ist erst die Basis in Fleisch und Blut übergegangen, voll und ganz in's Bewußtsein getreten, wird der sich darauf aufbauende Charakter leicht zu erklären sein.

Damit ist aber die Arbeit des Bühnenkünstlers noch nicht zu Ende. Es gilt nun, die Charakterdarstellung dem dramatischen Kunstprinzip anzupassen. Und das Grundprinzip eines jeden Kunstwerks lautet: Styl-Einheit und -Reinheit. Diese müssen stets und überall gewahrt werden. Zwischen dem Prinzip des Darstellers und dem des Darzustellenden darf kein Zwiespalt eintreten. Man darf nicht über den Styl des Drama's hinaus gehen, weder nach oben, noch nach unten.

Realismus ist auch in der Schauspielkunst zu fordern, gewiß, aber nur da, wo er hingehört. Vorläufig, trotz des Beispiels der „Meininger“ und des „Deutschen Theaters“ ist der Bühnenrealismus im Großen und Ganzen noch eine terra incognita. Wir haben allerdings sogenannte naturalistische Schauspieler, leider verdienen aber die meisten derselben den Namen Koulissenreißer viel mehr, als den erst erwähnten. Man verwechselt grelles Auftragen, scharfes Markieren der häßlichen Seiten, Übertreiben nach oben und unten mit der Wahrheit.

Der Styl muß gewahrt werden und das ist nicht immer ganz leicht. Wir befinden uns in einer Uebergangsepoche — der Realismus siegt, wie auf allen Gebieten, auch auf der Bühne. Daneben aber blüht auch das Ideale der Tradition. Und das erschwert eine einheitliche Ausbildung für die Bühne ganz ungemein. Es gab schon einmal eine Zeit, in der die realistische Schauspielkunst mit der idealistischen kämpfte. Iffland und Goethe — der junge, in der Mannheimer Schule von Eckhof gebildete Stürmer und der alte Olympier, der, nachgerade behäbige Ruhe liebend, diese auch in die Darstellungskunst einführen wollte. Der eine darstellend, der andere deklamierend eine Anzahl Schüler heranbildend, dem einen Natur, dem andern Rhetorik für die Darstellungskunst maßgebend. Und später bot sich wiederum eine Paralelle: Dingelstedt und Laube, Dingelstedt der Anhänger der Iffland'schen, Laube der der Goethe'schen Prinzipien – der eine später in das allzumalerische, der andere in das allzudürftige ausartend.

Leider haben wir jetzt nicht mehr die glücklichen Verhältnisse wie Iffland—Dingelstedt, Goethe—Laube. Diese Männer zogen Schüler heran, festeten, richteten, erweiterten und verbreiteten so ihr Prinzip. Es wurde ein einheitlicher Styl geschaffen. Das bürgerliche Drama, das Iffland pflegte, bedingte realistische, die hohe Tragödie, die Goethe kultivierte, verlangte rhetorische Darstellung. Diese beiden Männer wahrten den Styl — das war bei Dingelstedt und Laube schon nicht mehr der Fall. Dingelstedt wandte die realistische Darstellung auch auf den späteren Schiller, Laube die rhetorische auch auf das moderne Sittenbild an — jetzt herrscht völliges Stylgemengsel, Stylanarchie, mit Ausnahme jener Bühnen, die nur ein begrenztes Repertoir haben.

Die höhere Verstragödie mußte einen Pathos großzüchten, der mit Wahrheit nichts mehr zu thun hat — ein Umstand, der im Wesen, im Styl dieser Tragödien lag. Einen „Tasso“, eine „Iphigenie“, einen „Don Carlos“ oder eine „Braut von Messina“ realistisch darzustellen, ist eben ein Unding. Das wäre völlig stylwidrig — die Darstellung würde sich eben nicht mit dem vom Dichter Gegebenen decken, sondern kreuzen. Auf einen dorischen Sockel gehört nicht die Statue eines modernen Proletariers.

Aber nun umgekehrt. Einen völlig wahr entworfenen, modernen Charakter herunterdeklamieren zu hören, ist ein nicht minder großes Unding als der oben angedeutete Fall. Auch hier findet sich ein Widerspruch, der die Einheitlichkeit, den Styl aufhebt.

Die realistische Darstellungsweise hat da ihre

Grenze, wo die Styleinheit aufhören und ein Widerspruch eintreten würde, da, wo die vom Dichter gebotene Basis keinen realistischen Aufbau gestattet. Es ist völlig verkehrt, eine „Jungfrau von Orleans", eine „Iphigenie" durch realistische Darstellung menschlich näher rücken zu wollen, wie es z. B. ebenso verkehrt ist „Die Räuber" durch edle Deklamation mildern zu wollen. Werke wie Hauptmann's „Vor Sonnenaufgang", Tolstoi's „Macht der Finsternis", Holz-Schlaf's „Familie Selicke" &c. &c. bedürfen der grellsten Farben. Jedes Mildern wäre gröbste Fälschung, die die Charaktere in ihr Gegenteil kehren könnte. Styleinheit ist es eben, was alle diese Fragen löst.

Die Erfassung eines Charakters in der großen Tragödie ist eine andere, als die in einem Sittenbilde oder gar Lustspiele. Der Styl Molièré's ist ein anderer als der Lessing's, Schiller's oder Gozzi's, Sardou, Dumas verlangen eine andere Basis, als Tolstoi, Hauptmann oder Bleibtreu, während ich für meine Dramen wieder eine andere Grundlage beanspruche, als etwa Philippi, Fulda oder Lindau für die ihren. Was in dem einen künstlerisch-wahr, wäre in dem anderen unkünstlerisch-falsch.

Styl — auf ihm beruht das oberste Kunstprinzip. Der Künstler hat den goldenen Schnitt zu finden, ein Teil muß mit dem anderen in voller Harmonie stehen. Postulat ist ein rein tönender Akkord, sei dieser nun ein kräftig oder leicht angeschlagener, oder ein tragischer moll, ein einschneidender Sept, oder ein volltönender, anhaltender Grund-Akkord, — absolut zu verdammen

ist ein wirres Durcheinander einzelner, wenn auch an und für sich betrachtet vielleicht richtiger Töne.

Das Temperament modifiziert sich also auch nach dem Styl des darzustellenden Werkes, d. h. nur insofern, als im rhetorischen Drama die Rhetorik zu herrschen hat, während im Charakter-Drama alle oben angedeuteten Regeln zur vollsten Geltung kommen — nie aber darf die Rhetorik in hohlen widernatürlichen Pathos oder gezwungenen Kothurnschritt ausarten, auch in ihr muß die Natur lebendig sein. Da, wo der Dichter in allzu poetischem, phrasenhaften Empfinden einen saloppen Charakter geschaffen, muß der Schauspieler nachhelfen — aber er darf den Styl des rhetorischen Drama's darüber nicht vergessen, er muß stets das Wort zur Geltung kommen lassen, muß rhetorisch charakterisieren, wie umgekehrt in einem Charakterdrama auch in Monologen und didaktischen Stellen Deklamation zu vermeiden ist.*) Er darf im Lustspiel nicht schwere, in der Tragödie nicht leichte Accente anschlagen. Der Bonvivant — ich gebrauche hier diesen Kollektivnamen, weil er allgemein verständlich — des Lustspiels ist ein anderer, als der der Tragödie — leider beachten die meisten Regisseure dies nicht und besetzen diese Rollen mit demselben Künstler, ihn so für beide unfähig machend.

Vorhin bemerkte ich, daß auch Monologe nie in

---

*) Siehe zu dieser Frage auch die Vorreden zu meinen Dramen „Gerechte Menschen", Leipzig, Gustav Körner, und „Vor's Gericht", Leipzig, Wilhelm Friedrich.

Pathos ausarten dürfen, wie das so beliebt. Ich will dies Moment hier noch einmal betonen. Der Monolog muß stets so gesprochen werden, daß er ein Ausfluß des momentanen, natürlichen Empfindens ist, selbst wenn es auch der Dichter ist, der im Monolog seine personellen Anschauungen ausspricht. Der Monolog muß von Situation zu Situation, von Affekt zu Affekt hinüberleiten. Er muß so gegeben werden, daß er die psychischen Konflikte motiviert oder begründet, muß daher scharf ausgeprägt und vollwertig wiedergegeben werden. Im Monolog ruht ein Motivenbündel — es heißt die einzelnen Fäden zu entwirren, weiterzuspinnen und mit den nächsten Szenen zu verknüpfen. Deshalb muß er bedeutsam, charakteristisch, nicht schlaff, predigend, sondern dem Temperament, der Grundstimmung gemäß gebracht werden. Im Monolog muß sich das Temperament, wenn auch nur in Worten, ausleben. Monologe realisieren die Gedanken, die einsamen Gedanken — und der Einsame ist jeglichen konventionellen Zwanges, jeglicher Rücksicht ledig — er kann sich natürlich geben, also bricht da das Temperament am kräftigsten durch. Das ist wohl zu beachten — der Monolog bietet wertvolle Fingerzeige zur Erklärung eines Charakters, wie auch in den Reden anderer treffliche Andeutungen liegen, deshalb soll man nicht nur seine Rolle, sondern das ganze Drama in sich aufnehmen. Aus diesem Grunde ist eine erklärende Leseprobe noch vor dem Rollenstudium unerläßlich.

Das Temperament beeinflußt auch die Wahl der

Maske und des Kostumes. Das Temperament wirkt auf die Gesichtszüge, auf jede Bewegung, auf das ganze Gebahren, Sichtragen und Sichgeben. Der Schauspieler soll nicht Typen schaffen, sondern Menschen, er soll die einzelnen Phänomene der Temperamente verbinden und so ein völlig natürliches kunstvolles Bild schaffen.

Jedes Temperament drückt sich schon im Äußeren aus — nicht nur im Kostüme, sondern auch in Kleinigkeiten, wie der Haltung des Stockes etwa, dem Spiel mit Handschuhen, dem Lüften eines Hutes oder Schleiers. In diesen Einzelheiten brechen vielfach individuelle Züge durch. Sitten und Gebräuche, Handbewegungen, die Art und Weise des Sichsetzens und Aufstehens, Verbeugungen &c. charakterisieren ein Temperament vortrefflich. In jeder Kleinigkeit offenbart es sich, deshalb muß der Schauspieler Gewicht auf jede Kleinigkeit legen. Die markanten Eigenheiten eines Temperaments dürfen nicht übersehen werden, denn sie sind es, die den Menschen individualisieren.

So muß sich denn auch die rein äußerliche Ausstattung, das Dekorative nach den Hauptcharakteren richten. Durch Emile Zola's Roman-Theorie, die er infolge des philosophischen Systems des großen Physiologen Claude Bernard entworfen, ist die Einwirkung des „Milieu" — „Klima der Begebenheiten" nennt es Ludwig Tieck, — auf den Charakter und dessen Entwickelung klar erwiesen. Auch eine deutsche Autorität, Friedrich von Vischer anerkannte dies mit folgenden Worten: „Das vorhandene Individuum bleibt mit den außer seiner Gattung liegenden Bedingungen des Lebens,

sowohl denjenigen, welche zu seiner eigenen Entstehung zusammenwirkten, als auch einer unbestimmten Vielheit anderer in einer fortwährenden Wechselbeziehung, welche als steter Lebensreiz eine Reihe von Thätigkeiten und Zuständen mit sich bringt, welche sich ebenfalls nicht bestimmen läßt.“ Dieses „Milieu“ nun muß in der Auffassung der anderen Rollen und im Dekorativen gebildet werden, da es wesentlich zum Verständnis und der sympathen Erfassung eines Charakters beiträgt. Die Stimmung der Landschaft muß dem seelischen Empfinden entsprechen, weil dies durch sie beeinflußt wird. In der Dekoration muß sozusagen die Psyche des Dramas ihren Schatten vorauswerfen. Stimmung machen, wie es die Meininger so meisterlich verstehen, das ist ein Umstand, der nicht umgangen werden sollte und doch fast allenthalben umgangen wird. Das Äußere deutet die Umrisse an, das Innere zeichnet die feinen Züge hinein.

Namentlich die weiblichen Charaktere sind es, bei denen sich das innere Empfinden scharf im Äußeren ausprägt. Gerade im Weibe ist das Bedürfnis nach Harmonie lebendig. Das Weib findet stets den geeigneten äußeren Ausdruck für ihre Gemütsstimmung. Der Mann beherrscht sich, obgleich auch er, namentlich im Stadium der Liebe, Gewicht auf das Äußere legt, wie z. B. Othello, bei dem mit Desdemona’s Liebe die Lust zu Pracht und Glanz im Kriege erwacht. Er will das überströmende Gefühl seines Inneren auch äußerlich andeuten. Es finden sich auch andere Gründe dafür, wie bei Lear z. B., der im Luxus Uebertünchung seines Greisenalters sucht, während Hamlet die „altgewohnte

Tracht von ernstem Schwarz" nicht ablegt, da sie der beste Ausdruck seiner Gemütsstimmung. Das sind Züge, der Beachtung ebenfalls eminent wichtig.

Hier setzt zumeist die Arbeit des Regisseurs ein, eine Arbeit, die viel Gutes stiften kann, aber auch viel Verderbliches, wie das leider zumeist der Fall. Die Unbildung der Regisseure ist eine fast sprichwörtliche Thatsache, leider besitzen wir noch keine Bildungsanstalten für dieselben. Die „Meininger" wären eine solche gewesen, wenn auch ihr Repertoir in engen Grenzen gehalten war, sie haben sich leider zu zeitig vom Schauplatz ihrer Thätigkeit zurückgezogen, was auch noch eine Folge hat, die nicht gerade günstig: das Übergehen ihrer Hauptkräfte an andere Bühnen, auf denen Stylzwiespalt infolge der differenzierenden Kunstprinzipien eintreten muß. Auch war es den wenigsten Regisseuren vergönnt, bei den Meiningern zu studieren. Mit oberflächlichem Betrachten vom Zuschauerraum aus ist's nicht gethan — man wird da nur bei dem Äußeren stehen bleiben und das Prinzip der Meininger beruht nicht auf den leeren, effektvollen Äußerlichkeiten, die das Auge blenden, sondern in der vollen Harmonie aller Einzelheiten, im feinfühligen Ergänzen des Innern durch das Äußere, im künstlerisch-wahren Motivieren des einen durch das andere, im Abwägen aller Elemente und der künstlerischen Durchdringung und Verarbeitung des Stoffes: kurz in Wahrung des Styles.

Es ist Pflicht des Regisseurs, mit Vollkraft da einzusetzen, wo die Kompetenz des Schauspielers aufhört. Er muß da das Ganze im Auge haben, wo der

Schauspieler nur seine Person beachtet, muß da glätten und ebnen, wo der Schauspieler aus personellen Gründen in's Unnatürliche verfällt, muß da bessern, wo die Bildung des Schauspielers nicht ausreicht. Der Regisseur muß ein lebendiges Bühnenlexikon sein, also dichterisches, schauspielerisches, wie allgemein künstlerisches Empfinden und Verständnis besitzen, zudem muß er über universelle Bildung verfügen. Wie wenig Regisseure entsprechen aber diesen Postulaten. Der Regisseur ist es, der alle einzelnen Fäden in der Hand hat und sie zu kunstvollem Ganzen verschlingen soll, er ist es, der die Abrundung, das Gleichmaß, das Ensemble schafft — kurz: Styl in die einzelnen Faktoren bringt. Unser modernes Regisseur-Unwesen kennt diese Anforderungen nicht — die Bühnen werden nur notdürftig, oft anachronistisch ausgestattet, die Schauspieler werden geradezu gezwungen, auf den Beifall einer unverständlichen Menge zu spekulieren und die Kunst hintenan zu setzen. Charakterzeichnung wird zu Gunsten der Koulissen-Reißerei erstickt und so ist die Schauspielkunst bald nichts mehr, als Gaukelei, Komödie in des Wortes bösester Bedeutung.

Und das ist's, was den allgemeinen Kunstgeschmack verdirbt, verderben muß. Die Schauspielkunst ist diejenige Kunst, die am intensivsten auf das große Publikum einwirkt, in gutem und bösem Sinne. Da nun die Regisseure die Macht haben, eine Vorstellung künstlerisch oder unkünstlerisch herauszubringen, sollten sie einen Befähigungs-Nachweis über alle oben angedeuteten Faktoren erbringen müssen. Es sei nebenbei bemerkt, daß es aus diesem Grunde falsch, wenn der Regisseur

zugleich darstellender Künstler ist. Andern Orts*) habe ich mich darüber eingehend ausgesprochen. Zween Herren kann man nicht dienen. Wenn man einen Charakter darzustellen hat, muß man seine volle Kraft darauf verwenden, notgedrungen muß also die Achtsamkeit, die Objektivität für die Regie fehlen, wie umgekehrt. Daß man dies bislang noch nicht eingesehen und diesen Mangel nicht abgestellt hat, ist unbegreiflich.

Der Regisseur hat die Verpflichtung, die Charaktere zu erläutern, in ihre psycho-physischen Bestandteile zu zerlegen, die einzelnen Züge zu erklären, kurz, dieselben so zu sezieren, daß die einzelnen Elemente voll begriffen werden und zusammengesetzt ein vollkommenes Ganze bilden. Dies hat auf den beiden ersten Leseproben**) zu geschehen, noch ehe der Schauspieler an

---

*) Deutsche Bühnen-Genossenschaft vom 27. Juli 1890.

**) Die Proben sind ganz anders zu handhaben, als dies gemeiniglich der Fall. „Eine sinngemäße Probenanordnung" — so schrieb ich in der „Wochenrundschau für dramatische Kunst" vom 8. August 1889 — „ließe sich so treffen: zwei Leseproben, eine Orientierungsprobe, je nach dem Bedarf Befestigungsproben und eine Generalprobe mit Dekorationen und Requisiten, da, wo besonders schwierige Kostüme vorliegen, auch mit diesen. Vor allem soll die Generalprobe jede Nuance im Spiele des Einzelnen wiedergeben, um so ein genaues Bild der Vorstellung zu bieten. In der ersten Leseprobe hat der Regisseur eine kurze Erläuterung zu geben, die Charaktere klar zu legen, den allgemeinen Standpunkt, kurz die Psyche des Stückes zu fixieren, während den Rollen eine kurze Übersicht über die Entstehung des Drama's ꝛc. beigefügt sein soll. In der zweiten Leseprobe muß der Schauspieler über alles klar sein, die Orientierungsprobe muß alles

das Rollenstudium gegangen. Der Regisseur hat so zur richtigen Auffassung des Charakters das Seinige zu thun, da der Schauspieler oft zu personell verfährt, d. h. den Charakter fälscht, damit er ihm gut liegt. Es ist natürlich, daß der Schauspieler oft den Charakter verfehlt, weil er diesen an sich selbst, aber nicht sich selbst dem Charakter anpaßt, da er die Wirkung, die er erzielen will, im Auge hat, und nicht die Wirkung, die das Ganze erzielen soll. Der Regisseur hat den Blick auf das Ganze zu richten und den Einzelnen diesem Ganzen anzupassen — er ist also bei der Darstellung und Charakterisierung stark beteiligt, deshalb kam ich hier auf ihn zu sprechen.

Das Temperament äußert sich, wie schon oben hervorgehoben, im Äußeren, in den Gesichtszügen, Physiognomik und Mimik sind deshalb vorzüglich zu beachten, leider aber sind die diesbezüglichen Leistungen gleich null, und doch liegt gerade in ihnen ein Hauptverständigungsmittel. Wohl kann der Mensch seine Gesichtsmuskeln beherrschen — aber selten gelingt es ihm, jene unwillkürlichen Reflexe zu bannen. Be-

---

bis in die kleinsten Einzelheiten, wie Auftreten, Abgehen, Pausen rc. festsetzen, so daß in den Befestigungsproben die Arbeit des Regisseurs, der erst wieder in der Generalprobe in angespannteste Thätigkeit zu treten hat, gleichsam aussetzt. In den Befestigungsproben liegt die Aufgabe in den Händen der Schauspieler. Es gilt da, das Ensemble zu schließen und runden. Der Einzelne muß infolge der Darlegung des Regisseurs in den Lese- und Orientierungsproben klar und deutlich wissen, was er zu thun, wo und wie er zu schaffen und auszugestalten hat."

stimmte Reize äußern sich in bestimmten Mienen, aber wir finden fast allenthalben nur die widersinnigsten Geberden, die mit dem momentanen Gefühlszustande nichts gemein haben, welche die Gefühlsreihe nicht begleiten und infolge dessen die Gefühlsreihen hemmen und verwischen. Konventionelle Bewegungen, die augenscheinlich nur dazu bestimmt sind, Arme und Beine nicht einschlafen zu lassen, aus Guttmann's Lehrbuche abgeschriebene Balletmeisterei, das ist alles.

Aber gerade auf Mimik muß der Schauspieler großes Gewicht legen. Ernstes, eingehendes Menschenstudium wird ihm hier von großem Nutzen sein, ebenso wie die diesbezüglichen Werke von Darwin, Piderit, Mantegazza und Michél.

Es ist Pflicht des Schauspielers, seine Kunst und die einzelnen Elemente derselben theoretisch-wissenschaftlich zu begründen: Psychologie, sowie Physiologie, soweit sie zur Erkenntnis der ersteren nötig, Grundzüge der Logik, Mimik, sowie Naturwissenschaft in den beteiligten Gliedern, Welt-, Litteratur-, Kunst- und Kultur-Geschichte, von letzterer vorzüglich Kostüm- und Sitten-Geschichte, sowie die modernen Sprachen, das sind die Faktoren, die der Schauspieler studieren muß, wenn er es ernst mit seiner Kunst nimmt. Der Bühnenkünstler soll seine Kunst nicht als Spielerei, sondern eben als Kunst betrachten, er soll also auch ernstlich für dieselbe thätig sein. Wer nicht seine Vollkraft, wer nicht Ernst, Fleiß und Hingabe der Schauspielkunst widmen will, der bleibe der Bühne fern — er wird nichts Wahrhaftes leisten und immer nur

Kunsthandwerker sein, und solche sollten ernste, denkende Künstler nicht unter sich dulden.

Die nachfolgenden Studien bilden die praktische Nutzanwendung des Vorhergehenden. Ich habe mit voller Absicht die Hauptcharaktere Shakespeare's gewählt, weil in ihnen ein für alle Zeiten bleibender Wertkern steckt und das am meisten zur Geltung kommt, was ich oben hervorhob und sie infolge dessen an nutzbringenden Elementen für die Charakterdarstellung aller Epochen und Style reich. Bei Beachtung aller Einzelheiten krystallisiert sich ein Zug an den anderen — eine abgerundete Kunstleistung auf natürlicher Basis wird das Resultat sein. Und abgerundete Kunstleistungen thun uns not. Wir brauchen eine Volks-Kunst, eine Kunst für das Volk, die Schauspielkunst ist berufen dazu. Ein deutsches Volks-Theater*) kann das erschlaffte Kunstleben zu neuem Aufschwung bringen — selbstredend nur im Bunde mit der Dichtkunst, die ja der untrennbare Untergrund derselben ist. Der Schauspieler ist also zu Hohem berufen, aus ihm spricht die Stimme des Zeitgeistes am lebendigsten zu dem Volke, den Zeitgeist wiederum so veredelnd — Dichter und Schauspieler sind die Reformatoren unserer Zeit, das Reformatorentum erlegt aber auch Pflichten

---

*) Ich meine hier natürlich nicht Volks-Theater wie etwa das Wormser, auf Herrig'scher Basis errichtete, über das ich mich sehr eingehend im „Salon", Februar-Heft 1890, teilweise auch in „Unsere Zeit", August-Heft 1889, ausgelassen, sondern ein Volks-Theater, wie es Bruno Wille im Auge hat und es die „Freie Volks-Bühne" zu Berlin realisiert.

auf. Und Niemand darf sich diesen Pflichten entziehen. Wahrer Künstler sein, das ist alles. Verdient aber jeder der jetztlebenden sogenannten großen Schauspieler diesen Namen?

II.

Hamlet.

Hamlet ist ein lymphatischer Mensch, sein Blut ohne Eisen, sein Hirn ohne feste Willenszentren, seine Muskeln sind schwach. Hamlet ist leberleidend. Seine Leber beunruhigt ihn, er hat's im Blut. Sein Gedankengang ist infolge dieser körperlichen Mißstände langsam, aber was er einmal erfaßt, hält er fest, selbst wenn es durch die Wirklichkeit widerlegt würde. Hamlet ist klein von Statur. Ob mager, ob fett? — Das ist eine alte Frage, die nicht endgültig zu entscheiden ist. Träges Blut, schlaffe Muskeln sind nicht immer mit Fettheit gepaart, wie einige Ausleger behaupten. Er selbst stellt sich in Gegensatz zu Herkules — darin beruht teilweise der Schlüssel zu seiner äußeren Erscheinung. Ich möchte ihn seines feinen, durchdringenden, nervösen, wenn auch langsamen Geistes wegen, eher für mager, schlank halten. Hamlet ist nervös überreizt, wie auch sein Sexualleben nicht ganz in Ordnung, — das tritt in grellen Gegensatz zu seinen schlaffen Muskeln, zu der Langsamkeit seines Gedankenganges. Seine Nerven spielen ihm oft die böſesten Streiche. Seine Haut, die darin liegenden Nerven=

platten sind ungemein empfindlich, seine Nerven reagieren infolge dessen auf alle äußeren Anstöße mit doppelter Gewalt, wie sie auch, einmal vom Gehirn aufgenommen, mit doppelter Gewalt empfunden werden. Daraus erwächst auch seine Reizbarkeit, ja — er wird sogar des Öfteren infolge von Erregung von Nervenanfällen gepackt, wie ja auch Othello, dessen Nervenanfälle jedoch auf der Gesundheit seiner Nerven beruhen. Auch sein Ab- und Überspringen von einem Gedanken auf den anderen, seine bizarren Einfälle, sein Spielen mit Polonius und Osrik sind so zu erklären. Sein Gehirn ist gleichsam ein Vergrößerungsglas, alles Gute und alles Böse erscheint ihm in übermächtigem Maßstabe, packt ihn infolge dessen so, daß er thatsächlich unter der Herrschaft seines Gehirns steht. Aus seiner Erregung, seiner allzu üppigen Phantasie ist auch die Erscheinung des Geistes völlig natürlich zu erklären. — Durch seine körperliche Konstitution, durch seine Willensunfreiheit und Willensschwachheit, durch die Langsamkeit des Denkens und durch sein allzudünnes, des Eisens entbehrendes Blut gerät er mit sich selber in Konflikt, mithin auch mit der Welt, denn die Welt liegt in ihm, er empfindet sie nur so, wie sie ihm sein überreiztes Hirn malt, also muß sie mit seiner momentanen Disposition steigen oder fallen. Die Welt an sich, d. h. die ganze Einrichtung der Welt, wie sie wirklich ist, ist für ihn nur „ein wüster Garten, der auf in Samen schießt — verworrenes Unkraut erfüllt ihn gänzlich.“ — So erscheint ihm in Wahrheit — abgesehen von seiner Innenwelt aber — die

Welt als Ganzes, die Welt in allen ihren einzelnen Teilen.

Aber trotz dieser Einsicht ist er nicht Pessimist im eigentlichen Sinne des Wortes, er ist ausgesprochener Optimist, d. h. er will alles Gute, Schöne und Reine sehen, er dichtet es hinein in die Welt, z. B. durch die Erinnerung an den gemordeten Vater, durch die Vergleichung der Menschen mit diesem — um dann durch die Wahrheit desto enttäuschter zu werden. Er selbst ein edler Geist, vermeint nur edle Geister zu finden, er selbst, beseelt von höchster Begeisterung für alles Schöne und Gute, für alles Ideale, wähnt, daß der Seelenflug der anderen Sterblichen dem seinen gleichen müsse; er sieht das, was in ihm ist, auch in den anderen, da er sich mit den anderen gleichfühlt, gleichachtet. — Seine philosophischen Studien haben ihn über das Sein des Menschen, aber vom Standpunkte der theologischen Philosophie aus, aufgeklärt, sodaß er die Menschen für Kinder Gottes, mithin gleich hält. Und nun? — Ein Träumer, ein Idealist, ein halb Hirnkranker — aber kein Genie, wie Türk, einer der geistvollsten Hamletinterpreten, will — lernt er das wahre Wesen der Menschen kennen, der Menschen, „die immer lächeln können und doch verdammte Schurken sein". Und ein solcher Mensch im Quadrat ist sein Oheim, der zweite Gatte seiner Mutter, und auch nur ein solcher Mensch ist seine Mutter selbst! Mutter und Vater, sie waren ihm der Inbegriff des Großen, Hehren — der tote Vater ist es geblieben, die lebende Mutter zernichtet die Ideale. Er fühlt zum ersten Male, daß

alle Ideale durch einen Reiz des Körpers, durch ein natürliches Gefühl zerstört werden. Aus Geilheit gab sich die Mutter dem Schwager hin, aus Geilheit vergaß sie des hochedlen ersten Gatten. Und er, Hamlet, der Idealist, der Optimist, der Träumer, der rein seelische Mensch erwacht schwindelnd vor dem Abgrund, den der Körper vor ihm eröffnet. Und auch die zarte, jungfräuliche Ophelia, — die er deshalb ins Kloster weist, um sich sozusagen gewaltsam ein reines Ideal zu machen, der er deshalb auch entsagt — ist für ihn seit dieser Erkenntnis nichts als ein Weib, dessen ganzes Sehnen auf die Befriedigung der natürlichen Bedürfnisse des Geschlechtslebens gerichtet.

Aber — und hier liegt der wesentliche Schlüssel zu dem seltsamen Charakter des edlen Dänenprinzen — sein Optimismus wird nicht Pessimismus. Hamlet bleibt Optimist, um gerade als solcher doppelt intensiv zurückzuschrecken vor den Abgründen des Lebens. Ein Beweis seines Optimismus ist z. B. sein Verhältnis zu Horatio. Horatio, das fühlt er selbst, ergänzt ihn. Das einfache, schlichte, treue Wesen dieses an sich unbedeutenden Mannes verkörpert für ihn einen Theil seines Optimismus. Das zieht ihn zu Horatio hin — das schätzt und liebt er an ihm, denn er sehnt sich nach Treue, die er nirgends fand.

Horatio's lauteres Wesen fesselt ihn immer wieder, frischt immer wieder das in ihm auf, was er zu verlieren im Begriff steht, seinen Glauben an die Menschen, seinen Optimismus, — denn an Horatio sieht er, daß es noch schlichte, wahre Menschen geben kann, daß also

sein Hoffen nicht umsonst. Ohne Horatio und die Erinnerung an seinen edlen Vater wäre Hamlet Pessimist geworden. So aber bleibt er der träumerische Schwärmer, der Idealist, der stets sich selbst, der stets sein schönes Fühlen dem ekeln, schalen, abgeschmackten Getriebe der Welt gegenübergesetzt, in Kontrast zu dieser findet.

Er selbst, stolz, wenn auch nicht gefestet, fest, wenn auch nicht charakterstark, empfindet die Speichelleckerei des Rosenkranz und Güldenstern, die fade Schmeichelei und das Gebahren des Polonius mit doppelter Gewalt. Er spielt auf ihnen, wie auf einer Flöte, sich selbst scheinbar zu ihren Spielball hergebend, wenn auch sein rücksichtsloser Stolz ab und zu vulkanisch durchbricht. Das eben ist wieder ein Beweis für die Heftigkeit und Nervosität seines Empfindens. Er sieht, wie sich Rosenkranz und Güldenstern, wie sich Polonius und Osrik bemühen, seinem hohen Gedankenfluge zu folgen und wie sie dadurch nur — lächerlich werden, sieht, wie sie sich bestreben, ihn zu ergründen, und selbst in die Falle gehen, wie sie alles raten, nur das Wahre nicht. Er studiert an ihnen den Menschen, die Natur, und er findet in ihnen ein Spiegelbild der Natur. Ebenso gemein, falsch, dumm-schlau, eben solch Halbwerk, Flickwerk wie sie, ist die Natur, die ganze Menschheit — ebenso wie sie liegt Alles das, was sich Mensch nennt, vor der „Metze Fortuna" auf dem Bauch.

Hamlet philosophiert über Leben und Tod — „eine Sonne, die Aas küßt" — das ist so ungefähr für ihn die ganze Welt. Er denkt und das Denken macht ihn elend. Bei seiner ganzen körperlichen Anlage ist das

nur zu begreiflich. Er denkt zu nervös, zu erregt — er spintisiert. Er findet eine gewisse Gesetzmäßigkeit im All, er findet daß das, was er gefühlt, was er sich ausgemalt, das strikte Gegenteil von dem ist, was sein kann. Er sieht, wie sich Alle nach dem Praktischen umwerten, er selbst kann es nicht — seine eigenen Weltgrößen bleiben dieselben, er kann und will sie nicht metamorphosieren. Das ist der tragische Konflikt des Hamlet — von einer tragischen Schuld, die einige Ausleger, zumeist das professorliche Zopftum, entdeckt zu haben meinen, kann keine Rede sein. Der Konflikt ist der des Optimismus und Pessimismus, der Kampf des schönen Fühlens und des eklen Seins.

Und trotz dieses Kampfes wird er nicht Pessimist, er bleibt Optimist, d. h. für sich, in sich — er glaubt an das Hohe, Schöne, ja er glaubt sogar reformieren zu können, wenn auch auf Kosten seiner Selbst, und er will das Martyrium auf sich nehmen. Und eben deshalb empfindet er so grell den Gegensatz zwischen der Wahrheit, die in ihm, und der Wahrheit, die außer ihm. In seinem Hirn malt sich das Bild so und so, und für ihn hat nur das Bild seines Hirnes Berechtigung. Er kann nicht an die wahre Wesenheit glauben, er vermeint, Alles veredeln zu können, weil er sich eben nicht klar darüber ist, daß seine unkräftigen, überreizten Nerven ihm ja nur das Weltbild so malen, wie es in seinem kranken Hirn zum Bewußtsein kommt. Er will die Welt umwerten nach seiner Idee, er will sie auf den Standpunkt heben, den er sich ausmalt — aber die Natur hat ihm neben übersprudelndem Willen,

neben heißem Thatendrang schlaffe Nerven, mangelhafte Ganglien, mangelhafte Thatenzentren gegeben, so daß er nicht kann, wie er will. Seine Psyche steht eben im Banne seiner Physis. Bei ihm bleibt es stets bei dem Willen, der Absicht — wenn die Absicht auch momentan Wirklichkeit, That werden will, so tritt doch im Moment des Geschehensollens eine Nervenerschlaffung dazwischen, und die That verläuft sich dahin, wohin sich seine anderen Thaten verlaufen haben, in's Nichts. Im entscheidenden Moment versagt die Kraft — die Verbindung zwischen sensorischen und motorischen (Willens- und Bewegungs-)Nerven wird nicht hergestellt, die Kette schließt sich nicht, eben wegen der mangelhaften Konstruktion seiner Ganglien.

Hamlet verzweifelt an der Menschheit und glaubt doch an dieselbe. Er glaubt an Besserung, das beweist seine große Unterredung mit der Mutter. Und nochmals sei es gesagt, Hamlet wird trotz aller Mißerfolge nicht Pessimist — er beibt Optimist. Die wahre Wesenheit der Welt hat seinen Glauben zerstört und hat seinen Glauben trotzdem gefestet. Das wirft ihn in den Zwiespalt, an dem er selbst zu Grunde gehen soll. Schon fühlt er, wie die Gemeinheit der Welt ihre Schlingen um ihn wirft, wie diese sich fester und fester zusammenziehen, schon fühlt er, wie ein Teil der niederen Gefühle in ihm aufkeimen — und in dem Moment, in dem er sich dessen bewußt wird, ist für ihn eine seelische Katastrophe da — er wird in jenen großen, grellen Widerspruch mit sich selbst, mit der Welt geworfen — der das Loos aller großen Geister,

aller Genies, aller Wahnsinnigen und aller Verbrecher. Erst in dem Augenblicke empfindet er die Erbärmlichkeit der Welt voll und ganz, als sie nach ihm ihre Fühler ausstreckt, als sie ihn packt.

Und trotz seiner heißen Seelenkämpfe, trotz des tiefen Elends bleibt er feinfühlig, edel, zart, fast mimosenhaft. Er zieht sich in sein edles Selbst zurück, wenn er die Blößen der Gemeinheit erblickt, wenn er sich gestoßen an den Ecken und Kanten der Menschheit. Er hegt nicht Verachtung, nicht Haß gegen die Welt, die ihn verkennt — zu kräftigen Gefühlen vermag sich sein armer, kranker Körper nicht aufzuraffen — er hat nur ein Lächeln, ein bitteres, schmerzliches Lächeln für sie. Insofern verkörpert Hamlet sogar teilweise den Humor mit der Thräne im Auge, jenen herzzerreißenden Humor — z. B. in der Totengräberszene, Polonius gegenüber, und teilweise in der Schauspielszene.

In Hamlet ist ein gut Teil von dem personifiziert, was Richard Wagner später komponiert haben soll, nämlich Schopenhauer. Das ist kein Widerspruch zu dem, was ich oben von dem Optimisten Hamlet gesagt — wenn auch die schopenhauer'sche Philosophie den reinen, höchst potenzierten Pessimismus predigt, wenn wir in ihr auch einen starken Teil Hamlet-Erklärung finden — so ist doch hier die Auffassung der Grundstimmung ausschlaggebend — und die ist bei Hamlet und Schopenhauer konform, — nur finden sich bei Hamlet die größten Gegensätze zwischen der inneren und äußeren Grundstimmung. Hamlet für sein Teil glaubt noch an Erhebung. Wenn auch die Äußerungen

seiner Gedanken pessimistisch, so sind doch die Gedanken selbst optimistisch und das ist hier der wesentliche Punkt. Wenn er sich fragt „Sein oder Nichtsein?“ so fragt er sich eben — soll ich mich noch ferner in Gegensatz zu der Welt stellen, oder soll ich lieber dieser Welt, die nicht das ist, was sie in mir ist, entfliehen, um diesen Gegensatz aufzuheben und vielleicht im Jenseits das zu finden, was ich hier ersehne? — Nur insofern ist Hamlet lebensmüde — also eigentlich nur weltmüde — er fühlt sich körperlich, nervlich zu schwach, den Gegensatz, mithin den Kampf aufzunehmen, „die Pfeil' und Schleudern des wütenden Geschickes zu ertragen.“

Es verursacht ihm aber doch ein eigenes Vergnügen, eine selbstquälerische Wollust, über den Tod nachzugrübeln. Ist der Tod Ende? Ist der ewige Schlaf traumlos? Oder lebt und webt in ihm das weiter, was wir hier empfunden, was uns hier geschmerzt, gekränkt? Diese weltbewegenden Menschheitsfragen will auch er lösen. Seine Phantasie gaukelt ihm den toten Vater vor, der „unterirdische Wühler“ mahnt und mahnt. Hamlet sieht den toten Vater vor sich. Vielleicht daß in ihm die Lösung seiner Fragen? — Aber nein — er sieht selbst ein, daß die Erscheinung des Vaters eben nur Erscheinung, Sinnentrug, Hallunzination, das Spiel der erregten Phantasie. Er schiebt deshalb den Mordplan auf, den er entworfen — weil er an das Zeugnis eines Gespenstes nicht glauben kann und will. Deshalb verfährt er mit seinem Plane so, wie er es von seinem nervösen Standpunkte aus am

Besten hält: Durch ein anzügliches Schauspiel will er den König prüfen. Er glaubt, daß wie auf ihn, auch auf andere ein Schauspiel mit voller Wucht wirken müsse. Und er irrt sich nicht — das böse Gewissen, das ja nichts ist, wie eine Unruhe der beim Verbrechen thätig gewesenen Nerven, erzittert eben so leicht wie krankhaft überreizte Nerven. Das Schauspiel entsetzt den König, das ist ein Beweis für Hamlet, der mit vier Augen sieht, mit seinen eigenen, erregten, und mit den klarblickenden, nüchternen seines treuen Horatio. Und noch nicht genug mit diesem Beweis, das Gebet des Königs in der folgenden Szene offenbart ihm alles, nun will er den Oheim töten — aber es bleibt beim Willen — seine schwachen und doch überreizten Nerven spielen ihm wieder einen Streich, die motorischen Nerven reagieren nicht auf die sensorischen, in seinem Hirne beginnt es sich zu regen, er fängt an zu philosophieren und so ist's mit der That zu Ende.

Aber dabei sieht er seinen eigenen Wankelmut ein, indem er ihn entschuldigt, mit der nichtigen Ausrede, die er sich selbst vormacht, — er wolle den König, wenn er sündige, nicht wenn er bete, in den Tod senden. Das dumpfe, unbewußte Grübeln über das Leben ist es, was ihm stets und stets die That durchkreuzt.

Durch dieses Grübeln ist auch ein Teil der Szene mit Ophelia zu erklären. — Hamlet hat die Welt erkannt, und eben weil er Optimist ist, und die Welt wahrhaft erkannt hat, will er nicht, daß sie Sünder in die Welt setze. Er liebt Ophelia, liebt sie, soweit sich

die Liebe mit seiner unglücklichen Konstitution verträgt, d. h. überschwenglich und doch schlaff. Seine Liebe drängt ihn zu Ophelia hin — mehr als deutlich sind seine Anspielungen — aber er denkt an die Kinder und entsagt. Und das Denken ist's was Hamlet vernichtet, was den Zwiespalt in seinem Innern unendlich zuspitzt. Hamlet ist die Tragödie des Gedankens, des grübelnden Gedankens. Er weiß selbst, daß das Denken das thatkräftige Handeln erstickt, aber er kann sich von dem Gedankenspiel nicht loslösen, da er zu nervenunkräftig ist, um einen Gedanken durch einen andern hemmen zu können. Er beherrscht das Denken nicht, das Denken beherrscht ihn. Er will sich aufraffen, gewaltsam aufraffen, aber es bleibt beim Wollen, — denn das Grübeln über das Kommende tritt zwischen Ideen und That. Und dennoch bewundert er die That, das frische Wagen und die energische, brutale Tapferkeit des Fortinbras. Sie begeistert ihn, er will den Fortinbras nachahmen, er will „wahrhaft groß" sein. Sein Optimismus bricht wieder einmal durch, aber — die alten Fragen tauchen wieder in ihm auf, er wird weich, statt hart, grüblerisch, statt thätig. Er zuckt in der Erkenntnis dieses Umstandes in sich selbst zurück. Er steht am Ende. Mit den Gedanken über das Leben hat er abgeschlossen — mit dem Leben selbst noch nicht. Seine letzten Thaten, denn zu solchen gelangt er schließlich doch, weil er von außen dazu gezwungen wird, — sind ein plötzlicher Überreiz der Nerven, ein vulkanenhaftes Ausbrechen alles dessen, was er im Leben in sich hineingefressen, was er verborgen — er stirbt in der

That und doch grübelnd, denkend! Das ist bezeichnend für sein Wesen.

Im Großen und Ganzen weist Hamlet den Charakter „der des Lebens nicht gewachsenen Innerlichkeit“ (Volkel) auf. Er ist zu groß, zu edel angelegt, um die niederen Thaten der Menschen mit niederen Thaten rächen zu können, Hamlet ist eine intime Natur, ein höchst potenzierter, innerlicher Selbst-Mensch — das heißt nicht etwa ein selbstischer Mensch. Er nimmt Teil an der Welt, umfaßt sie, um zu fühlen, daß sie seiner nicht würdig. Und das giebt seinem Gemüte den Riß, daran geht er zu Grunde.

Das ist in großen Zügen der Charakter und die Wesenheit Hamlet's, erklärt aus dessen psycho-physischen Phänomenen, die bei der Darstellung von Anfang an scharf zu betonen sind. Geschieht dies, so ist dasjenige aufgehellt, was bei minder sorgsamer Darstellung stets dunkel bleiben würde. Vom Grundton seines Wesens müssen sich die einzelnen psychologischen, fast pathologischen Züge scharf abheben — dann wird die Darstellung eine realistische sein.

III.

Othello.

In der vorigen Studie sagte ich, daß die Nervenanfälle Othello's auf der Gesundheit seiner Nerven beruhen — es erübrigt, dies hier zu dokumentieren.

Plötzliche, überraschende Reize und Affektionen wirken auf gesunde Nerven viel gewaltsamer, wie auf kranke. Die kranken Nerven sind in einem ständigen Reizzustande, sie schwingen also bereits, wenn ein Reiz eintritt. Die gesunden Nerven stehen nur auf dem Standpunkt der Bereitschaft, d. h. ihre Stellung ist eine solche, daß sie auf normale Reize sofort reagieren können, ein plötzlicher, gewaltsamer, also anormaler Affekt verursacht also fast in allen Fällen einen Überreiz, der völlige Nerven-Lähmung, der völlige Bewußtlosigkeit herbeiführen kann. Othello ist eine gesunde Kraftnatur mit all den südlichen Leidenschaften, den Instinkten, die sich rücksichtslos äußern, wie dies bei den Schwarzen stets der Fall. Seine Nerven sind „Dreierstricke", wie man so zu sagen pflegt, — deshalb dehnen sie sich bei gewaltsamen Affekten nicht, sondern lassen nach, reißen.

In Othello verkörpert sich der Naturmensch, er ist in keiner Weise von verfeinerndem, nervenschwächenden Kulturleben infiziert, er ist frei von allen Anwandlungen der Schwäche, denen der Kulturmensch unterworfen und eben deshalb wirft ihn ein plötzlicher Affekt zu Boden. Seine Nerven verlangen ein Sich-Ausarbeiten, ein Selbst-Reizen, fremde Reize können sie nicht vertragen. Sie selbst vermögen aus sich heraus die stärksten Affekte zu veranlassen, aber starke, von außen einwirkende Affekte lähmen sie. Das ist das Grundwesen Othello's, von dem aus die Darstellung abzuleiten.

Othello's Temperament ist ein aus cholerischen und sanguinischen Zügen gemischtes, in dem die ersteren

vorherrschen. Sein Grundzug ist ein starker, oft gewaltsamer Bethätigungstrieb. Und dieser Bethätigungstrieb, ein roher Instinkt, ist nicht eingeschränkt vom Verstande — er ist da und fordert seine Rechte, er veranlaßt eine anormale Disposition des Körpers, die jeden Grund zur Bethätigung mit Eifer aufnimmt, auch wenn diese Bethätigung ihn selbst vernichten würde. Er sucht nach Arbeit, arbeitet, bethätigt sich, wo er es nicht thatsächlich kann, in der Einbildung, die bei ihm ungemein lebhaft. Die Erzählung von seinen Lebensschicksalen spiegelt deutlich wieder was er erlebt und empfunden. Für ihn ist Erlebnis und Empfindung fast eins, er empfindet so stark, daß er das Empfundene erlebt. Er hat viel erlebt und diese Erlebnisse haben seine Einbildungskraft gestärkt, so daß er in erlebnisloser Zeit diese Einbildung zu Hilfe ruft, die ihn erleben läßt. Diese Einbildung ist so stark, daß er sie für Wahrheit nimmt. Sein Bethätigungsdrang, oder sagen wir lieber sein Bethäthigungsfieber sucht stets nach neuer Nahrung, — das ist's was seine Wünsche auch über das gewöhnliche Maß erhebt — das ist's, was seine Wünsche auf Desdemona lenkt. In Desdemona findet er ein von sich grundverschiedenes Wesen, das ihn ergänzt. Ihre zarte Neigung rühret ihn — sie bildet so das Band, das die rohe Naturkraft an die Kultur fesselt. (Akt I, Szene 2). Damit soll nicht gesagt sein, daß Shakespeare derartige symbolische Andeutungen machen wollte, er war ein viel zu großer Dichter, um dies zu thun — es soll nur konstatiert sein, daß mit der Liebe zu Desdemona die Liebe zum Äußeren der Kultur, d. h. zu

Prunk und Luxus, von denen er nunmehr viel und gern redet, in Othello erwachte.

Ein unbändiger Freiheitsdrang wühlt und stößt in ihm, ein Freiseinwollen von allem Fesselnden und Hemmenden. Leben ist für ihn mit Freisein identisch. Der Drang nach Freiheit aber lebt sich am schärfsten im Kriege aus — deshalb ist der Soldatenberuf sein ureigenstes Element, bildet der Soldatenberuf den Grundstock seines Wesens. Der Soldat ist das verkörperte Drängen nach Freiheit, die verkörperte Befestigung der Freiheit — wenigstens war das in jener Zeit der Fall, in unserer Zeit des übermäßigen und gezwungenen Militarismus ist das natürlich anders, da liegen die Verhältnisse in solcher Weise, daß sich Vergleiche nicht stellen lassen. — Krieg ist Drang nach Freiheit, also ist Krieg Othello's Fahrwasser. Wenn er auch im Dienste Venedigs steht, ist er nichtsdestoweniger frei, denn sein Kämpfen gilt seiner Person, wenn er mit demselben dem Staate nützt, so ist das Zufall, nicht Absicht. Er folgt eben damit nur seinem Bethätigungstrieb. Insofern ist Othello Egoist, der nur dann Andern nützt, wenn dies mit seinem eigenen, — ich will nicht sagen: Nutzen, aber — Drange zusammenfällt. Othello liebt den Krieg und — seit er Desdemona kennen gelernt, das Äußerliche des Krieges. Von da an ist ihm das äußere Drum und Dran, das „Milieu" des Krieges oft indentisch mit dem Kriege selbst. Sein Schwert ist seine Liebe — und Desdemona ist für ihn auch nur ein Schwert. Sie ist für ihn die Bewahrerin und Beschützerin seines Innenlebens, seines innerlichen

Bethätigungstriebes, wie das Schwert dies für den äußeren ist. Othello ist auch eine innere Kraftnatur — wie er das Schwert von sich werfen würde, wenn es ihm einmal nicht zum Siege verhülfe, so wirft er Desdemona von sich, als er sich betrogen glaubt. —

Der Schwarze hat stets etwas Tierisches an sich, das soll den Schwarzen nicht etwa herabwürdigen, das soll nur sagen, daß der schwarze Naturmensch mehr dem Naturtriebe, mehr den brutalen Instinkten folgt, wie der Kulturmensch alias: der Naturtrieb besiegt bei ihm den Verstand, während beim Kulturmenschen der Verstand den Naturtrieb besiegt. Mit den Instinkten ist es aber doch ein seltsames Ding. Der Instinkt wird oft durch Einbildung erregt und erhitzt. So ist's auch bei Othello, dessen lebhafte Einbildung mit dem Naturtrieb Hand in Hand geht. Er ist ganz Naturtrieb — verhindert, stört oder berührt irgend etwas diesen Trieb, versagen die Verstandskräfte — er fällt in Ohnmacht, in Krämpfe, seine Nerven versagen. Ein Nichts und doch ein Viel, — ein Chaos, wie er selbst sich sehr bezeichnend ausdrückt, durchwirbelt ihn. Die Verstandeskräfte sind geschwunden, die Beziehung zwischen den Nerven und dem Zentralsystem ist gestört. Er beginnt zu stottern, die Zunge gehorcht den leisen Reizungen des Gehirns nicht mehr, die Bewegungsnerven reagieren nicht mehr auf die Befehle des Hirns, und — hier zeigt sich Shakespeare in seiner ganzen Größe — Kopfweh tritt ein. In seiner Stirne drängt und wälzt es sich, Dämonen wühlen in seinem Hirn. Das ist ein Zug von weittragendster Bedeutung, hier

liegt der Schlüssel zu Othello's physiologischem Wesen, welches das psychologische beeinflußt.

Sein Naturtrieb, sein Instinkt dokumentiert sich noch in anderen Eigenschaften, in seinem Aberglauben z. B., einem Glauben an überirdische Einwirkungen. Das ist ein roher Naturtrieb, wie man ihn, cum grano natürlich, — auch bei Tieren beobachten kann (Siehe Bastian: „Der Mensch".) Das Außergewöhnliche fesselt das Tier, entsetzt es. Das ist die Furcht, die die Götter schafft, die Furcht vor dem Ungekannten, eine Furcht, die sich gegen gleichartige Wesen nie äußert, die aber bei Erscheinungen, die außerhalb der gewöhnlichen Beobachtungskreise liegen, — im Naturmenschen stets auftaucht. Es ist dies eine Furcht, die im Wesen des Naturmenschen begründet ist, eine Furcht, die Stolz ist: — das, was dich schreckt, kann nichts Gleichartiges, es muß etwas höher Stehendes sein, sagt sich der Naturmensch. Und das höher Stehende sind eben Geister, Götter. Othello glaubt an die Einwirkung der Gestirne — sein Glauben wächst aus seinem Wesen heraus. Die Macht der Gestirne ist größer, als die seine — ihr beugt er sich, weil er sich beugen muß, ihr folgt er willenlos. Die „Nähe des Mondes" ist Schuld an der Ermordung Desdemona's. Schiller hat versucht, diesen Zug auf Wallenstein zu übertragen. Aber wie matt, wie wenig natürlich erscheint das bei Wallenstein, was bei Othello Ausfluß der Wesenheit. Schiller will die Handlungsweise Wallenstein's durch Glauben an die Gestirne motivieren. Shakespeare legt Othello nach geschehener That die Erklärung des

Geschehnisses durch Einwirkung der Gestirne in den Mund. Bei Othello geschehen die Thatsachen folgerichtig aus psychologischen Gründen, die er als Naturmensch nicht erkennt und sie so zu erklären sucht, Wallenstein handelt nicht psychologisch, weil er sich beeinflussen läßt durch etwas, was für ihn nicht existieren würde, wenn es nicht gerade zu dem paßte, was er wünschte. Wallenstein folgt den Gestirnen aus Charakterlosigkeit, Othello aus Charakter, Wallenstein, weil der Dichter es gewollt, Othello, weil seine Natur es gebieterisch fordert.

Aus diesem Glauben an überirdische, übersinnliche Einwirkung erwächst eine zweite Eigenschaft Othello's, seine absolute Unkenntnis des Menschen. Er berechnet den Menschen nach sich, weil er nicht gelernt hat, sich selbst nach dem Menschen zu berechnen. Er kennt nur Natur, ohne zu ahnen, daß im kulturellen Leben, in einem Staate wie Venedig, die Natur schwindet. Der Mangel an Menschenkenntnis ist es, der ihn ins Verderben stürzt — somit der Gegensatz der Natur und Kultur.

In Desdemona sieht Othello seine Ergänzung, es spricht etwas aus ihr, was er als ihm fehlend erkennt, — sie macht ihn erst zum Menschen. Er sieht in ihr ein höheres Wesen, das er begehrt, weil er weiß, daß dieses Wesen das ist, was ihm fehlt: Kultur. Er begehrt sie, weil er sieht, daß sie auch in ihm ihre Ergänzung findet — daß die Saiten, die er in seinen Erzählungen angeschlagen, in ihrem Busen mitschwingen. Er folgt dem Gesetze der seelischen Komplementärfarben.

Und so ist's auch bei Desdemona. — Die Kraft, der Mut des Mannes, der sich in allem Ungemach dokumentiert, imponiert ihr, die Zartheit seines Empfindens, die Ausflüsse seines Seeleninstinktes, so zu sagen, rührt sie.

Er heiratet Desdemona heimlich, das ist bezeichnend für ihn. Er heiratet sie heimlich, weil er den Vater nicht bitten will. Betteln kann ein Othello nicht, lieber geht er krumme Wege, die für seine Begriffe die gradesten sind. Er entführt sie — darin zeigt sich wieder sein Bethätigungsfieber. Er handelt instinktiv, in der Scene vor dem Dogen entschuldigt er sich selbst mit seinem Naturtrieb. Er folgt diesem Triebe, weil er weiß, er erreicht sein Ziel mit heimlicher Gewalt, weil er weiß, daß er auf anderen Wegen sein Ziel nicht erreichen würde, er muß aber sein Ziel erreichen, das ist er seiner Ehre schuldig. Spöttische Bemerkungen junger Venetianer haben ihm gelehrt, daß man ihn nicht als vollen Menschen achtet. Ist Desdemona sein Weib — ist er auch voller Mensch. Sie anerkennt damit seine Menschheit den Menschen gegenüber. Er muß sie also gewinnen, um sein Menschentum zu gewinnen — dies Gewinnen ist aber nur heimlich möglich, da es seiner Natur widerspricht, lange zu betteln, also entführt er sie.

Othello liebt Desdemona mit der ganzen, innerlichen Glut, mit dem ganzen leidenschaftlich-lohenden Feuer, wie es Naturmenschen eigen. Mit dem vollen Bethätigungsdrange zieht es ihn zu ihr. Desdemona ist der Inbegriff seines Lebens — soweit es nicht von der Ehre, vom Kriege beherrscht wird. Und doch ver-

gißt er in Momenten der Leidenschaft Krieg und Sieg, um nach ein paar Worten Desdemona „seine holde Kriegerin“ zu nennen (Akt II. Scene 9). Er liebt sie, weil sie ihn zum Menschen macht. Er glaubt an sie und sich.

Warum aber läßt er sich das Gift Jago's einträufeln? — Eben weil er ein Selbst ist. Nichts Menschliches erkennt er über sich, wohl aber unter sich. Unter ihm steht Jago — als tiefer Stehender kann er wohl lügen, um Othello zu schmeicheln, aber nicht, um ihm weh zu thun. So wähnt er, der selbst keine Lüge kennt. Seine natürliche Natur ist es, die ihn verdirbt. Er als Naturmensch kennt die gefährlichen heuchlerischen Mittel nicht, um die ein Kulturmensch nicht verlegen ist. Jago wirft Zweifel in Othello's Seele, seine ersten Worte sind dunkel, unklar und eben diese Unklarheit beunruhigt Othello, der keine Unklarheit motivieren, sich in keine Unklarheit hineinfinden kann. Die unsicheren, ausweichenden Antworten, die Jago giebt, steigern seine Unsicherheit, seine Unruhe. Hätte Jago Desdemona direkt beschuldigt — Othello hätte ihn niedergeschlagen wie einen tollen Hund. Aber das langsam träufelnde Gift, was sich Schritt für Schritt den Boden erobert, besiegt ihn. Die Ungewißheit, die Zweifel an Desdemona und an sich selbst packen ihn, das Ungewisse martert ihn — ihn faßt die Furcht vor dem Unbekannten, vor den überirdischen Einflüssen. Er tastet nach der Wahrheit — und dies Tasten und Suchen macht ihn unsicherer und unsicherer. Das zeigt sich in der Scene mit Desdemona,

— er liebt sie und haßt sie — Liebe und Ehre kämpfen in ihm. Er kennt keine Eifersucht — er kennt nur Schmach. Othello fühlt, daß ein Unsicheres zwischen ihm und Desdemona steht, er fühlt seine Liebe verloren, seine Menschheit gebrochen — das alte Chaos ist wieder da, die unbestimmte Sehnsucht nach Unbestimmtem, die alte Leere, die alten Zweifel. Othello sucht nach Festigung des Unsicheren, nach Gewißheit — Jago giebt ihm Beides. Othello greift darnach, ergreift es, geht darauf ein, weil er eben um jeden Preis Gewißheit haben will, obgleich er weiß, daß er sich selbst damit vernichtet. Lieber sich selbst zerstören, als ferner im Ungewissen schweben. Nichts quält so sehr, wie Zweifel. Das Ungeheure der Jago'schen Verdächtigungen harmoniert mit dem ungeheuren Sturm in seinem Innern, mit seinem gewaltsamen Bethätigungstriebe. Sein Instinkt faßt es auf, seine Phantasie giebt es wieder, ihm verdichtet sich das Erzählte zum Erlebten — es ist wahr, muß wahr sein. Er verwechselt, wie so oft, momentanes Empfinden mit Thatsachen. Er weiß, was seines Amtes! Nur eine Natur, nur ein Selbst mit so gewaltsamen Bethätigungstrieb ist so schnell gefestet, wie Othello ist. Er schwelgt förmlich in den, ihn niederschmetternden Empfindungen, sie reißen ihn fort, bis zum Mord — der nicht aus Eifersucht geschieht, sondern zur Reinwaschung seiner Ehre. Seine Liebe zu Desdemona mindert sich nicht eine Sekunde, ja — sie mordend liebt er sie zumeist aber das, was ihn an die Menschheit fesselt, ihre Liebe, ist ihm zerrissen — seine Ehre steht auf dem Spiel,

er muß seine Ehre, sein zerstörtes Menschentum rächen. Seine Gefühle haben eine verkehrte Richtung genommen, und auf dieser Richtung muß der stete Bethätigungsdrang eines Othello rastlos forttreiben.

Und er muß noch erkennen, daß er unrecht gethan, er, der stets auf seine Natur, auf sein Recht pochte. Im Momente dieser Erkenntnis endet seine Laufbahn. Er erkennt, daß er Unrecht gethan, nicht aus sich selbst heraus — sondern, weil er unrecht thun mußte. Die Erdnähe des Mondes gebahr seine That. Er muß durch sich selbst endigen, in dem Moment, in dem er sieht, daß nicht der Treubruch Desdemonas, sondern seine, durch die Gestirne veranlaßte That, das Band mit der Menschheit zerrissen, sein Menschentum zerstört. Noch im Sterben herrscht sein Bethätigungsdrang in der Reinigung seiner Ehre. Er will sterben, wie er gelebt, gerecht, wahr, durch sich selbst — seine Schlußworte enthüllen den echten Stolz des Naturmenschen, in ihnen bricht die heiße Liebe durch, die er zu Desdemona gehegt, in ihnen bricht es durch, daß Othello nie eifersüchtig gewesen, daher nur Rächer seiner Ehre war. So stirbt er, wie er gelebt, ein Opfer seines Bethätigungsdranges, ein Opfer seines Naturtriebes, ein Opfer seines Instinktes, der durch den Verstand nicht beherrscht wurde — ein Naturmensch als Opfer der Kulturmenschen.

IV.

Jago.

Hier kann ich mich kurz fassen, da sich ein Teil des Jago'schen Charakters schon aus der vorigen Studie ergiebt. Jago ist das gerade Gegenteil von Othello. Sein charakteristischester Grundzug ist Genußsucht, da er zu arm ist, dieselbe genügend befriedigen zu können, sucht er auf krummen Wegen nach Geld, das er Andere „in den Beutel thun" heißt. Jago ist ein absolut moderner Mensch, wie sie heut zu Tage zu tausenden auf den Straßen der Großstadt herumlaufen. Er ist, um nur genießen zu können, zu Allem zu gebrauchen. Zudem ist er durchfressen von der Kultur, in Folge dessen um Mittel zum Zweck nie verlegen, wenn er auch die Mittel im Voraus nie berechnet und oftmals gar nicht ahnt, wohin er durch Ergreifung derselben getrieben wird, ein Streber in des Wortes schärfster Bedeutung, ein Umstand, der in seiner Armut und seiner Genußsucht begründet ist. Er ist Egoist — auch bei Othello bemerkte ich dies — aber der Egoismus Othello's ist edler, natürlicher Mannesmut, der das Selbst stützt, der Jago's ist niedrige, kriechende, heuchlerische Speichelleckerei und nackte Bosheit, die das Selbst herabwürdigt und verleugnet, um ihre Ziele zu erreichen. Jago hat einen natürlichen Mutterwitz, hat eine große Dosis Schlauheit, die vergrößert wird durch das Bedürfnis, seine leeren Taschen zu füllen. Er wird Bauernfänger, er macht sich an einen geistlosen, verliebten

Venetianer heran, um ihn gehörig auszusaugen. Daß er dem Rodrigo Versprechungen in Betreff Desdemonas machen muß, das kümmert ihn vorläufig nicht. Er thut scheinbar Schritte, sie für Rodrigo zu erobern, aber es bleibt bei dem Scheinbaren, bei der Windbeutelei, denn wenn er Geld erhalten, ist er zufrieden und fühlt sich nicht veranlaßt, Schritte zum Halten seiner Versprechungen, deren Nichtigkeit eben nur ein Schwachkopf wie Rodrigo übersehen kann, zu thun. Diese Windbeuteleien und Geldschneidereien treiben ihn in's Verhängnis. Jago ist von Natur aus kein Verbrecher — seine Armut, sein Naturtrieb d. h. seine Genußsucht, die überall scharf betont werden sollte, sogar durch cynisches Betonen der Einzelheiten in der Erzählung von Desdemona's Untreue Othello gegenüber, sowie in den Frivolitäten der ersten Scene, machen ihn dazu. Er ist ein niedriger, um Bosheit und Lügengewebe nicht verlegener Charakter, aber ein eigentlicher Verbrecher-Charakter ist er nicht. Ihn treibt durchaus nicht die Lust zum Morde, die Lust an der Bosheit von Verbrechen zu Verbrechen, wie einige Ausleger behaupten, die zur Zunft des Zopftums gehören, sondern lediglich sein Lügengewebe, in dem er sich verstrickt.

Wohl ist Jago voll niederer Triebe, unter denen der Neid eine große Rolle spielt, er hegt stillen Groll gegen diejenigen, die zufällig besser situiert sind, als er, vor Allem gegen seine Vorgesetzten. Othello ist einer seiner Vorgesetzten, Grund genug, ihm „mal Eins anzuhängen." Othello hat dem leichten Cassio ihm, der ihm treu gedient

— denn das hatte Jago wirklich gethan, weil er sich selbst damit zu dienen glaubte — über ihn gehoben, ihn vorgezogen — Grund, mehr als Grund, erbittert auf Othello zu sein, ihn zu hassen. Dasselbe Motiv treibt Jago zum Verbrechen, was Othello zu demselben getrieben: gekränkte Ehre, nur daß dieselbe modifizirt wird durch Jago's niedrigen Charakter, durch die gemeinen Züge, die er in so reichem Maße aufweist, durch den Cynismus, der die heiligsten Empfindungen zerfrißt, sich selbst zerstört. — Nicht aus innerem Ehrtrieb, wie bei Othello, sondern aus dem falschen Ehrgefühl, das, was er begann, würdig zu vollenden, handelt er. —

Jago weiß nicht so recht, wie er Othello mal Eins auswischen kann. Da naht sich ihm Rodrigo — ah — da kann er ja zwei Fliegen mit einer Klappe schlagen. Daß er Desdemona bei Othello verdächtigt, findet anfänglich seinen Grund lediglich in den Versprechungen, die Jago dem Rodrigo gemacht, um Geld zu erhalten. Er beabsichtigt damit durchaus nichts Bestimmtes, er hegt keinen klaren Gedanken, er will nur auf die Wünsche Rodrigo's eingehen, da er wieder Geld braucht. Wohl will er Othello tüchtig einheizen, aber vorläufig nur so weit es dazu dienen kann, Rodrigo's Geld in „seinen Beutel zu thun." Erst als er bemerkt, wie stark seine Verdächtigungen auf Othello einwirken, wie stark der Naturmensch darunter leidet, fängt er an, ernstlich über einen Plan nachzusinnen — es macht ihm Spaß, wie sich Othello, sein Vorgesetzter, unter seinen, des übergangenen Untergebenen, seelischen Dolchstößen

windet. Das scheint ihm erst jetzt, obgleich die Sache aus ganz anderen Gründen eingeleitet, die beste Rache für das Übergehen zu sein. Jetzt treibt er sein Spiel weiter, einmal, weil Rodrigo mahnt, ein andermal aus Selbsterhaltungstrieb. Er kann nicht mehr zurück, da Othello bereits zu sehr inficiert ist von seinem Gifte — er verliert den Faden und tappt blind weiter, Alles, was sich ihm in den Weg stellt, vernichtend. Die Sache wächst ihm über den Kopf, er mordet — und damit ist seine Weisheit zu Ende. Er spricht „keine Silbe mehr“ — er will nicht gestehen, aus welch' kleinlichen Gründen er das Entsetzliche herbeigeführt. Er schämt sich gewissermaßen selbst dieser Gründe und redet sich selbst deshalb alle möglichen anderen Ursachen vor, wie den Beischlaf, den Othello bei seiner Frau Emilie vollzogen haben soll; das thut er aber nur, um über das Kleinliche hinwegzukommen, um sich selbst auf der beschrittenen Bahn gewaltsam vorwärts zu treiben, was er eben nicht so intensiv könnte, wenn er sich nicht in künstliche Wut hineinredete.

Jago ist also anfänglich kein schlechter Mensch, nur ein niedriger Charakter — aber er reift und reift. — Er wird ein Verbrecher durch die Verhältnisse, die er selbst leichtsinnig und unbedacht heraufbeschwor, und die auf ihn zurückfallen. Dies ist bei der Darstellung schärfstens zu betonen und nicht etwa von Anfang an der Teufel darzustellen.

V.

Lear.

Lear ist eine rein pathologische Erscheinung. Er leidet an Größenwahn, d. h. an jenem Wahn, der in seiner Größe begründet ist. Sein Größenwahn erstreckt sich nicht auf eine eingebildete, kommende Größe, sondern entsteht aus der vorhandenen, realen Größe. Lear ist herzleidend — das Zucken, Bohren und Wühlen seines Herzens sagt das deutlich. Aus dem minderen oder heftigeren Pochen seines Herzens, aus den schwächeren oder stärkeren Blutwellen, die dann zum Hirne schießen, reifen seine Thaten. Lear vermag nicht überlegt zu handeln, sondern nur nach Eingebungen des Augenblicks. Er leidet an Blutandrang nach dem Kopf, an hochgradiger Migräne und gastrischen Zuständen, wie man heut zu Tage sagen würde. Der Blutandrang nach dem Kopf reift in ihm seltsame Entschlüsse. Gesteigerte Wärmegrade des Hirns bedingen ein für alle Mal gesteigerte Seelenthätigkeit, wie die Versuche des Genfer Professors Schiff unwiderleglich dargethan haben. Plötzliche Steigerung der Wärmegrade veranlaßt plötzliche, oft abenteuerliche oder lächerliche Einfälle, denen ja denn auch Lear im höchsten Grade ausgesetzt. Er befindet sich in einem chronischen Erregungszustande, das ist sein normaler Standpunkt. Im Alter mindert sich der Blutumlauf, da die Glieder nicht mehr der starken Ernährung bedürfen, wie in jungen Jahren. Bei Lear hat er sich aber nicht gemindert, so daß das überflüssige Blut auf

Hirn und Herz verteilt wurde, dadurch einen Ueberreiz hervorrufend. In Folge dessen sind auch seine Nerven überreizt, da das Hirn diese wiederum beeinflußt, d. h. sie sind stets in Bewegung, sie vibrieren stets. Kommt nun noch ein äußerer Reiz hinzu, versagen sie nicht, wie bei Othello, sondern steigern sie ihre Reflexe, so Wahnsinns-Anfälle veranlassend, die bald in stiller, bald in lärmender Weise sich äußern. Die Erregung drängt das Blut mehr und mehr zum Kopf, sein Herz rast, seine Leidenschaft ist auf dem Höhepunkt, eine ruhige Überlegung unmöglich. Lear ist alt, und schon deshalb beseelt vom Geiste des Widerspruchs, der Selbstherrlichkeit und Rücksichtslosigkeit. Eben, weil er nicht kindisch-phlegmatisch geworden, treten diese Eigenschaften scharf bei ihm hervor. Sein Wesen ist nicht kindisch — wie man es wohl behauptet — es ist im Gegenteil mannhaft, wenn auch durch das Alter geschwächt. Lear ist leidenschaftlich geblieben, von derselben leidenschaftlichen Wucht und Kraft, wie er es in der Blüte seiner Jahre gewesen.

Lear's Grundzug ist nervös, heftig, aber liebevoll und gütig, oft auch von gesundem, wenn auch derbem und verletzendem Humor. Sein Herz ist weich und gut — bis eine Blutwelle es schwellen macht, das verrückt stets die Schwelle seines Empfindens. Er ist arglos, kann sich in Lug und Trug nicht so ohne Weiteres hineinfinden. Er ist Egoist — und wieder anderen Schlages, denn Othello und Jago, er ist Egoist, weil er alt ist. Er verlangt oft das Unmögliche, um dahinter die Unzulänglichkeiten des Alters verstecken zu können. Er

verlangt Bewunderer seiner Größe, um durch diese Bewunderung seine Größe zu dokumentieren, weil er doch tief Innen fühlt, daß er Ruine, wenn auch eine erhabene Ruine. Die Anbetung seiner Stärke soll seine Schwäche stützen. Seine heftige, rücksichtslose und scheinbar schroffe Art und Weise mußte seine beiden ältesten Töchter, die einen guten Teil seines Wesens geerbt haben, kalt, egoistisch und herzlos machen, da sie eben den zarten Kern Lears nicht verstehen konnten, den übrigens Lear auch bei ihnen nie gesucht und gepflegt.

Lear versteht es nicht, entgegen zu kommen, verlangt aber Entgegenkommen. Er verlangt Ueberschwänglichkeiten, auch wenn es nur leere Worte, gezwungene Schmeicheleien wären. In Goneril und Regan mußte in Folge dessen die, das weiche Gefühl erstickende Phrase großgezüchtet werden. Lear findet einen Teil seiner selbst in diesen Töchtern wieder — aber nicht den Kern seines Wesens, denn er ist das gerade Gegenteil von ihnen. Er ist weichherzig und gut, wenn auch sein egoistischer Stolz, sein Blutandrang nach dem Kopf, sein krankhafter Größenwahn diese Weichherzigkeit und Milde in den Hintergrund drängt. Ungeduld bildet einen Hauptzug im Wesen Lear's. Er ist Nichts als ein vibrierender Nerv, zitternd durch das Neurilem bis in die Primitivfibrillen hinein, der wenn sein Motor nicht sofort abgestellt wird, heftiger und heftiger erzittert, die Vollkraft seines krankhaften Wahnes hervorruft, der oft die in der Nähe befindlichen gefährdet.

Lear ist, von seinem Standpunkt aus, ein kleiner

Gott. Er duldet keinen Widerspruch und gerade dann wenn er einsieht, daß ein Widerspruch berechtigt, reizt ihn dieser am meisten. An seine Größe darf Niemand tasten, seiner Größe darf Niemand zu nahe treten. Er hat eine bestimmte Meinung, eine festgefügte Ansicht, von deren Unwahrheit er sich gegebenen Falls nicht so leicht überzeugen kann und will. Er glaubt die Wahrheit einer Aussage nicht, und nennt die Betreffenden Lügner, ohne zu überlegen, ob er dazu berechtigt. Ihm genügt, daß die Aussage nicht mit seiner Ansicht harmoniert. Das ist ihm Beweis von der Unwahrheit derselben. Selbstherrlich im schroffsten Sinne des Wortes, nur einen Gott anbetend: sich selbst, in sich scheinbar gefestet und doch vom Alter und der unregelmäßigen Funktion seiner Organe zerfressen muß Lear zusammenbrechen, als er sieht, daß er nur noch ein Mensch ist und man ihn auch nur als solchen behandelt. Eine solche kraftstrotzende und doch haltlose Natur mußte, als sie sich getäuscht in Allem sah, dem Wahnsinn um so notwendiger verfallen, als das Hirn schon vorher afficiert war. Ihre Größe konnte sie nicht verlieren, ihre Größe wurzelte zu fest in ihr, war sie gesunken im realen Leben, steigerte sie sich doch im imaginären. Der Funken, der ihn im Glück durchglüht, durchglüht ihn auch im Elend, über den Wahn vergißt er die Wirklichkeit, im Wahn, in der Krankheit gesundet er gleichsam von seinem Seelenleiden. Im Wahn erst erkennt er sich selbst — das ist ein Zug, der einer der bemerkenswertesten, tiefsten, die Shakespeare jemals einem seiner Helden beigelegt. Im

Wahnsinn offenbart sich die ganze Seelengröße Lears, im Wahnsinn zeigt sich erst das, was er war. Er mußte wahnsinnig werden, um seine Größe zu dokumentieren. —

Lear ist die Sonne, die Alles mit ihrem Strahlenglanze erhellen, aber nicht, wie das leuchtende Tagesgestirn, scheinbar auf kurze Dauer untergehen will. Verdunkelt sich sein Glanz, wütet er, der Widerspruch reizt ihn auf's Höchste. Ein momentaner Gedanke, der nicht sofort realisiert wird, schmerzt ihn und treibt ihn bis zur Raserei.

Gleich die erste Scene erweist den Wesenskern des unglücklichen Monarchen. Er beansprucht für das, was er zu thun beabsichtigt und längst vorbereitet hat, öffentliche Dankesworte. Obgleich er die Einteilung seines Landes schon vorgenommen, will er doch, um vor den versammelten Großen Schmeichelworte und Bewunderung seiner Größe zu vernehmen, die Gaben nach der Liebe seiner Töchter abmessen. Er will seine Größe in helles Licht setzen, wie seine Abdankung überhaupt Nichts ist, als ein Zug von Größenwahn. Seine beiden ältesten Töchter verstehen ihn, sie wägen ihre Worte klug ab und Lear sitzt, mit stolzgeschwellter Brust, fast einem Gotte gleich angebetet, wie er meint, auf dem Thron. Nur Cordelia versteht es nicht, leere Worte herzuleiern, wie die andern, bei ihr ist Alles Gefühl, sie kann Nichts, als ihr liebevolles, zärtliches Herz in schlichten Worten zeigen — sie versteht nicht, den Aufputz des Hofschranzentumes anzulegen. Sie kann keine Schmeicheleien sagen, und gerade Schmeiche-

leien sind es, die Lear verlangt. Sein Liebling, sie, die er stets bevorzugt, die er vor allen Leuten, die er öffentlich bevorzugt, noch jetzt mit liebevollen Worten, findet keine Worte für ihn. Und er will ja nur Worte, Nichts als Worte — denn für ihn sind ja Worte mit aufrichtiger Meinung identisch. Und über Cordelia's Lippen strömen diese Worte — deren er gerade bei ihr eine Fülle erwartet — nicht. Das ist's, was ihn empört, sein Blut steigt zu Kopf, in seiner blinden Wut verbannt er sein Kind, seinen treuesten Freund, stößt Alles von sich mit dem verzehrenden Groll im Herzen, daß er da, wo er das Dokument seiner Seelengröße erwartet, Nichts gefunden. Bezeichnend für ihn ist es, daß seine beiden anderen Töchter für ihre Lügen das empfangen, was er Cordelia für ihre Wahrheit entzogen.

Lear will ruhig sein und kann es nicht. Er leidet selbst am meisten unter dem, was er gethan, er durchschaut Alles, ohne es begreifen zu können. Er sieht das Unheil Schritt für Schritt kommen, ohne begreifen zu können, daß es ihm wirklich gelten kann. Ist er doch zu groß dazu! Und doch lebt er in steter Unruhe, in ständigem Fieber — eine gesteigerte Aufregung, ein Bedürfnis nach Zerstreuung treibt ihn rastlos umher. Er bereut und will es doch nicht eingestehen, er vermag sich nicht mehr wohl zu fühlen, ihm fehlt Etwas. Wohl weiß er, was dies Etwas ist, aber er kann es nicht wieder erlangen, weil sein Stolz darunter leiden würde. Er kann keine Ruhe mehr finden, nie mehr, weil, wenn er sie sich wieder verschaffen würde, sein

gebrochner Stolz, das Bekenntnis seines Irrtums, ihn immer wieder aufstacheln würde. Er sieht, was er gethan — und das ist's, was ihn heftiger gemacht, denn er je gewesen. Er sieht seinen Irrtum ein, und das bricht seinen Stolz in sofern, als der wahre Stolz seiner Seele teilweise durch dies Bewußtsein zerstört wird, und sich in Folge dessen nur ein niedriger, kleinlicher Stolz zeigt. Er übertreibt die Äußerlichkeiten, legt Gewicht auf Essen und Trinken, reißt Witze und wird launenhafter, denn er je gewesen, nur, um die Wunde seines Innern, um die Wahrheit nicht zu zeigen. Er kann es nicht ertragen, daß man sieht, wie er leidet. Deshalb forciert er, ist krampfhaft lustig und anspruchsvoll.

Und nun — nun muß er von seinem Gefolge hören, daß er getäuscht worden. Getäuscht!! — Mit dem schauerlichsten Fluche, der je eines Menschen Brust entquoll, verflucht er Goneril. Getäuscht!! Das giebt ihm den Todesstoß. Getäuscht, machtlos — das schmerzt ihn mehr, als die Lieblosigkeit. Machtlos, machtlos — er kann nicht vernichten, wie er möchte. Seinen Groll muß er in sich hineinfressen ohne die zerschmettern zu können, die ihn hervorgerufen — das macht ihn halb toll. Gekränkter Größenwahn, der nun beginnt, wirklich krankhaft zu werden und sich mehr und mehr steigert. Auch von seiner zweiten Tochter zurückgestoßen, bricht dieser mit Vollkraft durch — ein Wahnsinn, in dem er sich selbst erkennt! So irrt er umher, ein Opfer seiner unseligen Konstitution.

In seinem Wahn begreift er das Wesen des Men-

lichen — ohne Obdach, den Unbilden der Witterung ausgesetzt, in Sturm und Regen, neben sich „den armen, nackten Tom", begreift er sich selbst erst, begreift er erst voll und ganz, was er gethan — wenn er sich der Situation auch nicht voll bewußt ist. Sein Wahnsinn bewegt sich in viel engeren Grenzen, in viel sanfteren Tönen, als sein Größenwahn es in gesunden Tagen je gethan. Sein Wahnsinn schleift die Ecken und Kanten seines Charakters ab. Im Wahnsinn erkennt er seine Fehler, seine Härte verwandelt sich in Milde.

Und darum ist sein Wahnsinn erhaben — er ist es, der das Erbarmen mit der geschwundenen Majestät heraufbeschwört, er ist es, der uns Lear's tiefes Gemüt erkennen läßt, er ist es, der das köstliche Grundwesen Lear's wiederspiegelt. Und das ist bei der Darstellung hauptsächlich zu beachten — das, was im Wahnsinn in vollen Akkorden ausklingt, muß leise in den Härten und Launen mittönen. Sein weiches, edles Herz, das nur im Banne eines organischen Fehlers, nur im Banne seines cholerischen Temperamentes steht, muß überall ersichtlich sein.

Gerade das Umschlagen des Charakters in sein Gegenteil, d. h. des gezwungenen in den wahren Grundcharakter im Wahnsinn, ist ein feiner psychologischer Zug. In der Krankheit offenbaren sich oft Charakterzüge reiner und klarer, als in normalem Zustande. Es kommt vor, daß sich in einer Krankheit die gesunkene Empfindungsschwelle auf dem normalen Standpunkt hebt und so den wahren Wesenskern offenbart. In der Klarheit und Wahrheit der Durchführung

dieser Züge ist Shakespeare Meister — da wir ähnliche Züge, wenn auch nicht durch Wahnsinn, so doch durch Erregung hervorgerufen, in Othello, Wintermärchen, Cymbeline rc. finden.

Lear ist ein großer Charakter, aber er ist Mensch. Auf der Stufe, auf der er steht, mußte er, in Folge der Schmeicheleien, die er verlangte und die seinen Größenwahn stützten, das werden, was er wurde. Von Natur aus ehrgeizig und nach Hohem strebend, wurden diese Bedürfnisse durch die Speichelleckereien der Hofschranzen in ihm großgezüchtet. Die Widerspruchslosigkeit und geheuchelte Ergebenheit seiner Großen auch in Fällen, wo er, wie er selbst fühlte, im Unrecht war, brachten es dahin, daß er Widerspruch nicht mehr ertragen konnte. So wurde jener pathologische Zustand in ihm großgezogen, den wir gleich in den ersten Szenen an ihm bemerken. Daß er Kent's Wahrheitsliebe und Unerschrockenheit, daß er Cordelia's scheinbare Lieblosigkeit nicht ohne Erregung ertragen konnte, sondern er ihnen so gewaltsam begegnen mußte, wie er es gethan, das ist eben eine Folge jenes gewaltsam vergrößerten, pathologischen Moments.

„Welch' edler Geist ist hier zerstört", das Wort paßt trefflich auf Lear. Ein großer Geist, durch kleine, menschliche Schwächen getrübt, hellleuchtend durchbrechend im Wahnsinn!

Die beiden ältesten Töchter, wie auch Cordelia, sind nach Vorstehendem verständlich. In allen dreien sind Elemente Lear's, bei den älteren die Härte, bei Cordelia die Weichheit und Gradheit — und eben deshalb ist

Cordelia sein Liebling, weil er diese Eigenschaften in ihr findet.

Lear selbst geht an sich selbst zu Grunde, beweisend, daß Hochmut vor dem Falle kommt. Sein Hochmut, in dem differenzierenden Sinn des Wortes, bildet das Verhängnis, das ihn und seine Familie betrifft. Hochmut ist bei ihm, bei Goneril und Regan, bei den Schwiegersöhnen vorhanden, stets in verschiedenen Äußerungen, und auch Cordelia's Wahrheitsliebe ist Hochmut, wieder in einer anderen Version. So bildet Lear die Tragödie des gekränkten Hochmuts, wie Othello die der gekränkten Ehre.

VI.

Macbeth.

Macbeth ist Held — von jenem altnordischen Heroentum, das kalt, hart, ehern, nach dem Höchsten strebend, dies Höchste, und nur dies allein, in's Auge faßt. Das ist der Grundstoff Macbeth's, um den sich die einzelnen Züge seines Charakters, seine körperliche Beschaffenheit gruppieren. Er besitzt neben jenem Reckentum eine starke Phantasie, eine fast krankhafte Reizbarkeit der Einbildungskraft. Der Kampf dieser Phantasie mit dem Alltäglichen und mit sich selbst ist es, der in ihm zum Austrag kommt. Seine Phantasie, durch reiche Blutzufuhr genährt, malt ihm die höchsten Ziele vor, sie nährt jenen, noch halb versteckt in ihm schlummernden Ehrgeiz in ihm, der später sein Kakodämon werden soll.

Dieser Ehrgeiz ist es, der ihn anstachelt, die Gaukelbilder seiner Phantasie in das Leben zu übertragen, zu realisieren. Er will das, was ihm seine Einbildungskraft vormalt, in Wahrheit erreichen, sich nicht scheuend, um dies zu thun, auch gegebenen Falls durch Blut zu waten. Neben dieser, durch seine Einbildungskraft hervorgerufenen rücksichtslosen Energie, neben diesem gewaltsamen Drange, die Pläne seines überhitzten Hirns um jeden Preis durchzuführen, haust aber jener rastlose Mahner in seiner Brust, jener Nerv, der bei widersprechenden Thaten am ersten zittert, jener Muskel, der bei dem, was wir zu scheuen haben, stürmisch pocht — kurz das, was man Gewissen nennt. Das Gewissen ist bei ihm ebenso stark, wie die Phantasie — es läßt ihn oft zweifeln, macht ihn oft wanken, so daß er der Aufmunterung von Seiten seines Weibes bedarf. — Vor der That beherrscht seine Phantasie das Gewissen, während nach der That die Phantasie von dem Gewissen beherrscht wird. Dann gaukelt ihm dieses Schreckenbilder vor, die in ihrer zermalmenden Wucht die Stärke Macbeth's niederwerfen, seinen Schlaf morden.

Macbeth ist von Natur aus groß, d. h. in geistigem Sinne, — sowie es auch Richard III. ist. Er ist eine an sich edle Natur — die Realität ist aber in ihm schwächer als die Idealität, d. h. sein Wesenskern wird von seiner Phantasie so beherrscht, daß er die rein äußerlichen Konsequenzen dessen, was er zu thun im Begriff steht, vergißt. Sein reales Urwesen liegt im Banne seiner Ideale, um diese Ideale zu realisieren — Macbeth ist insofern eine tragische, d. h. allgemein

menschlich-tragische Natur, als er an seinen Idealen zu Grunde geht. Macbeth's Verstellungskünste, Scheußlichkeiten und Morde geschehen nicht aus Lust, im Gegenteil, er will sie nicht, aber Dämon Ehrgeiz treibt ihn rastlos vorwärts. Er muß weiter — weiter. Was er thut, um sein Ziel zu erreichen, das kommt oft einem Dolchstoß in die eigene Brust gleich.

Ehrgeiz in des Wortes vollster Bedeutung, Ehrgeiz, aus dem Gefühl des eigenen, wuchtvollen Selbst herausgewachsen, ist der Motor Macbeth's. Er treibt ihn stetig, oft langsam, scheinbar anhaltend, hemmend vorwärts — oftmals aber auch sich in furchtbaren Explosionen entladend. Sein Ehrgeiz beruht auf einer üblen Disposition seiner Nerven. Ähnlich, wie bei König Lear, ist auch bei ihm die Verbindung zwischen Brust und Hirn eine unregelmäßige. Das Hirn reizt zu stark, so daß die Brust keinen Widerstand zu leisten vermag — die Phantasiethätigkeit hat die Vernunftthätigkeit unterdrückt. Das zeigt sich klar bei der Ermordung Dunkan's. Seine Vernunft sagt ihm klar, daß man dem Königsmörder, wenn er König werden sollte, Gleiches mit Gleichem vergelten würde, seine Phantasie überbrückt die Schlucht. Er weiß, was er thut, wenn er den König mordet, den das Volk liebt, — wenn er an Stelle des alten, braven, weichherzigen, sich selbst, den Kalten, Verschlossenen, Wilden, setzt. Er weiß ferner, was er zu thun hat, um auf der einmal beschrittenen Bahn zu bleiben. Nicht ein Mord, nein hundert Morde mit allen ihren Konsequenzen stehen ihm bevor. Er weiß das, und trotzdem stacheln ihn Ehrgeiz und Phantasie,

jagen ihn weiter über die, er sieht es selbst, gebrechlichen Lagen, die die Schlünde seiner Seele überbrücken. Er handelt so, obgleich er, weichgemütet, den König liebt, so daß er den Königsmord kaum zu vollbringen vermag. Und als es geschehen, sieht er den blutigen Dolch vor sich, allüberall — als es geschehen, kehrt das Gewissen wieder, was seine Kraft, seine Mannheit erstickt — das ist der tragische Kern Macbeth's. Er ist gleichsam ein umgekehrter Hamlet, ein Hamlet nach der That, wie Hamlet ein Macbeth vor der That. Wie ungleich auch die beiden Männer scheinen, so ähnlich sind sie sich doch.

Die große Mordszene gehört zu dem Gewaltigsten, was die dramatische Litteratur hervorgebracht, wie überhaupt Macbeth das einheitlichste, knappste Werk des großen Briten. Nach der That, allein auf dem Burghof, geht ihm die Ahnung auf, daß das, was er gethan, fruchtlos, daß die eine That, die eine Schuld „fortzeugend Böses muß gebären", — dort fühlt er, daß sich der Mord an seine Fersen kettet, ihn peinigt bis auf's Blut, ihn quält, bis seine Mannheit dahin, und ihn verrohen muß, wenn er nicht in Selbstqual vergehen will. Der Kampf in seinem Innern ist hier zum Ungeheuren angewachsen — er weiß wohl, daß er König wird, und das befriedigt ihn, er weiß aber auch, daß er sein Geheimnis in der Brust verschließen, daß er heucheln muß — und das ist's, was ihn am meisten quält. Heucheln widerspricht seinem Charakter, doch befiehlt's der Selbsterhaltungstrieb — doch fordert's die Ehrfurcht gebieterisch von ihm. Nur durch Heucheln

und Lügen vermag er sich zu halten. Er mordet, um der Lüge zu entgehen und wird doch durch seine Morde zu zehnfachen Lügen gezwungen.

Er vermag nicht mehr zu schlafen, nicht mehr zu ruhen. Der Kampf in seinem Innern hat jeden Genuß, jede Teilnahme an dem, was um ihn vorgeht, erstickt. Das, was er ersehnt, was ihm sein Ehrgeiz in Gestalt der Hexen versprochen, vermag ihn nicht mehr mit Freude zu erfüllen, er fühlt das Verhängnis, fühlt, daß er umsonst seine Ruhe hingeopfert. Die äußere Größe kann nicht mehr mit innerer Größe Hand in Hand gehen. Sie ist aufgebaut auf innerer Hohlheit, auf Verzweiflung. Das macht ihn feig und blutdürstig. Das Rasen und Toben seines Gewissens läßt ihn das nicht genießen, was er mit Aufopferung seines eigenen Selbst sich erobert. Sein Selbst gab er um ein Nichts hin, denn ein Nichts ist seine Größe, da sie ihn nicht befriedigen kann. Er sieht Verräterei um sich, weiß, daß man seinen Thaten nachspürt, daß man in ihm den Mörder erkennt, — und auch die Spuren müssen weg von der Welt, seiner Ruhe halber — obgleich er weiß, daß Ruhe für ihn dahin für immer.

Und der Mangel an Ruhe, der stete Stachel, der in seinem Innern rast und tobt, das Gewissen ist's, was die Festigung des Verbrecherischen in ihm bewirkt. Er weist sein anderes Selbst, sein Gewissen, dessen Mahnen er nicht mehr hören kann und will, von sich — er wird zum wilden Bluthund, aber zu einem Bluthund, der nicht Freude am Blut findet, sondern dem das Blut, das er vergießt, Entsetzen bereitet. Der

Mord ist ihm Notwendigkeit — er braucht ihn, um mehr und mehr einzusehen, daß es für ihn kein Zurück giebt. Er will sich an den Mord gewöhnen, will seine Nerven zwingen, nicht mehr vor dem Blute zurückzuschaudern — der Mord soll ihm zur Natur werden, damit er gegebenen Falls ruhig weiter morden kann.

Macbeth laboriert in Folge seiner überreizten Nerven, in Folge seiner Thaten, die stets erregend auf sein Hirn einwirken, an Schlaflosigkeit. Er fürchtet Feinde — er sucht diese Feinde überall, seine besten Freunde sind ihm Feinde. Er traut sich selbst nicht mehr und wähnt, daß auch Andere ihm nicht trauen können. Er vermag es nicht mehr zu glauben, daß seine That, der Königsmord, unbekannt, er wähnt, daß er Allen offenkundig sei, daß ein Jeder ihn von der Stirn ablesen könne. Er verfällt von Aufregung in Aufregung. Er fühlt, daß dies anders werden muß — nun wohl, — er will nicht versteinern, denn das kann er nicht, aber er will vertieren.

Er versucht, im innersten Gemüte sich umzukehren, seines Gewissens Herr zu werden, es soll „die erste Regung seines Herzens auch die That schon seiner Hand sein". Einer nach dem andern fällt, heimlich oder offenkundig bei Seite geschafft. Er blickt um sich — sind noch Andere da oder bist Du nun ruhig? Aber nein — da und dort — und hier, sie Alle kennen Dich, sie alle kennen Deine Thaten. Also auch sie dahin, also auch Macduff, der einzige, der ihm wahrhaft gefährlich werden könnte, muß fallen — er beschließt, ihn mit Weib und Kind zu vernichten. Mac-

beth fühlt selbst, daß er hier am Endpunkt seiner Thaten steht — er weiß, daß es keinen Halt mehr giebt, keinen Rückschritt, — außer dem Rückschritt in's große Nichts. —

Ihm fehlt die Kraft der Sittlichkeit, er schaudert zwar entsetzt zurück vor dem, was er thun will — aber das Entsetzen ist rein physischer Natur, er überwindet es schnell, er mordet, um seine ehrgeizigen Pläne zu fördern. Das Gewissen und die Phantasie halten sich in ihm nicht die Waage. Was die Phantasie befiehlt, will das Gewissen wohl hindern, aber es ist nicht stark genug dazu — es mag zucken und wühlen, es wird doch erstickt.

Er mordet, weil sein Schlaf dahin. Die Schlaflosigkeit reizt seine Nerven noch mehr, bringt ihn in noch größere Unruhe. Seine Schlaflosigkeit wächst nicht nur aus dem Innern hervor, sie ist auch rein äußerlich. Instinktive Furcht, daraus hervorgerufenes, physisches Unbehagen machen ihn zu dem, was er ist. Er will seinen Schlaf wieder haben, sein Gewissen ersticken, denn er fühlt, daß auch das Gewissen eine Grenze hat — kurz, er will sich um jeden Preis — wie ich schon oben erwähnt — an seine Thaten gewöhnen. Er muß — das fühlt er — Kraft und Ruhe heucheln, auch wenn es ihm noch so schwer würde, er muß seinen Feinden Teilnahme entgegenbringen, und den Mörder, d. h. sich selbst, beschimpfen. Oft gelingt ihm dies nicht ganz, da das Mahnen seines Gewissens, das Pochen seines Herzens zu stark, — aber es gelingt ihm doch, wenn er fühlt, daß ein Schritt

nach vorwärts, d. h. nach unterwärts, für ihn davon abhängt. Er fühlt selbst, daß jeder Schritt nach vorwärts, ein Schritt ist, den er zurück thut, in's Nichts — er fühlt das Schwanken des Bodens unter seinen Füßen und eben deshalb will er ruhig erscheinen, damit es nicht auch die Andern merken.

Wie weit er sich beherrschen gelernt, zeigt die Szene mit dem Mörder und die nächstfolgende*), er ist scheinbar ruhig — aber das ganze Walten seines Innern entladet sich, als er allein. In der Banketszene wankt seine Kraft, er sieht Banko's Geist — aber die Unruhe seiner Seele, das Bewußtsein, daß für ihn jetzt Alles auf dem Spiel steht, bestärkt ihn wieder; gerade da, wo er bis in's innerste Mark hinein bebt, zeigt er sich am stärksten — da liegt der Knoten seiner Entwickelung. Als er wirklich geworden, was er gewollt: hart, fühllos — ist auch sein Ruin besiegelt — als er sich gerettet wähnt, fühlt er sich vernichtet, es geht bergab — dorthin, wo Glück und Unglück, Lust und Elend, Bös' und Gut ein Ende haben. Das weiß er, das tritt in der vorletzten Szene in erschütternden Worten zu Tage. Seine Psyche hat er aufgegeben, es gilt ihm jetzt nur noch, seine Physis zu schützen. Er will die Machtstellung, die er sich erobert, halten, so lange es geht. Mit dem Mute der Verzweiflung geht er in die Schlacht, wissend, daß er nicht wiederkehren wird, obgleich er sich gefeit wähnt durch die Prophezeiung seiner Ehrgeiz-Hexen. Er will sterben wie er gelebt, trotzig, mit einem

*) In meiner Einrichtung des Macbeth in eine zusammengezogen.

Zuge von Größe. Er weiß, daß er nichts zu fürchten von gewöhnlichen Sterblichen, nur von einem — und als dieser eine ihm entgegentritt, verzagt er nicht, sondern kämpft. — In heißem Schwertkampf haucht er sein Leben aus, ohne Reue über das, was er gethan. Und eben darin liegt seine Größe — ein großer Mann bereut seine Thaten nicht.

Macbeth ist die Tragödie des Ehrgeizes. Der Kampf des Ehrgeizes mit all den innerlichen und äußerlichen Elementen, die sich ihm in den Weg stellen. Macbeth lehrt, ähnlich wie Jago, daß sich Verbrechen an Verbrechen reiht, wie Glied an Glied in einer Kette, daß ein Schritt auf der Bahn des Verbrechens hundert andere Schritte fordert, die scheinbar dem Ziele näher bringen, und doch nur zur Vernichtung führen.

Sache des Schauspielers ist es, die Größe Macbeth's von Anfang an hervorzuheben, — besonders ist anschaulich zu machen, wie er wohl bestrebt ist, seinen Ehrgeiz zu zügeln und ihm dies doch unmöglich. Das Mahnen seines Gewissens muß gezeigt werden, den Kampf seines Innern muß man sehen. Die Klage über den verlorenen Schlaf, seine Furcht, seine Reue müssen mit erschütternden Tönen zum Gehör gebracht werden — kurz Macbeth muß groß und Teilnahme erweckend sein, trotz seiner Scheußlichkeiten. Man muß fühlen, daß er berufen zu dem, was er erreichen will, und daß es nur die Mittel, mit denen er kämpft, sind, die ihn vernichten mußten.

VII.

Brutus.

Brutus ist Phlegmatiker, d. h. von jenem Phlegma der Sittlichkeit, das sich an und für sich ganz gut mit lebhaften Zügen verträgt — sein Phlegma ist ein Phlegma des Entschlusses. Langsam nur fließt das Blut durch seine Adern, schwer nur leiten die Nerven weiter, wenn sie auch leicht auffassen. Sein Wesen drückt Ruhe und Ernst aus, eine große, seelische Festigkeit, die durch die Dickflüssigkeit seines Blutes bedingt ist. Sein Wesen ist auf Grübeln und Sinnen gerichtet. Er hat einen „suchenden Sinn". Das Suchen nach Gründen ist bei ihm mitwesentlich, Notwendigkeit. Schwer, sehr schwer von Entschluß, wie er in Folge seines trägen, dickflüssigen Blutes ist, erwägt er jede Kleinigkeit von allen nur möglichen Seiten, um nicht etwa voreilig zu sein. Er muß Gründe haben, wenn er handeln will — erst muß er sich von der Notwendigkeit einer That überzeugt haben — dann vollbringt er die That. Dann handelt er unentwegt, ruhig, entschieden. In Folge dieser schweren Entschlüsse, dieser oft nüchternen, aber stets tiefen Erwägungen ist seine Grundfärbung eine ernste — er kennt nur ein Innenleben, sein liebster Umgang ist der mit sich selbst und mit Porcia. Er findet keinen Gefallen an den lärmenden Vergnügungen Rom's, an den Schaugeprängen und Wettkämpfen. Er will für sich allein

sein, weil er wohl fühlt, daß er, auch inmitten seiner Freunde, allein sein würde. Seine ruhige Grundstimmung, die sich nur in ernsten Akkorden austönt, seine Langsamkeit und Schwerfälligkeit machen ihn zu einem wenig erheiternden Gesellschafter — das fühlt er selbst, und darum meidet er die Gesellschaft. Er weiß, daß Wein und heitere Gespräche sein Blut nicht in Wallung bringen, wie dies bei allen Andern der Fall — trüb und schwer, wie es ist, würde es ihn verdumpfen, aber nicht ermuntern.

Dieser Mann des ehrenhaften Handelns und ruhigen Entschlusses ist nun vor ein Dilemma gestellt. Dies Dilemma lautet: Julius Cäsar. Er grübelt und sinnt, — denn er steht vor einer That. Die That quält ihn, er kann sie ohne reifliche Überlegung nicht vollbringen und die Überlegung raubt ihm Schlaf und Gesundheit. Einem Nachtwandler gleich, schleicht er umher, einem Philosophen — zumeist eigentlich auch Nichts wie Nachtwandler — gleich, wankt er durch das Atrium. Das Essen mundet ihm nicht mehr — er hat das ruhige Gleichgewicht verloren, das ihm zum Leben so nötig. Sein dickflüssiges Blut ist erregt, es quält ihn, droht die Adern zu sprengen, beengt den Kopf. Deshalb wird er ungeduldig, reizbar, kurz nervös. Selbst Porcia hat unter seinem anormalen Zustande zu leiden (Akt II, Szene 1). Er geht mit einer That schwanger, — er spürt seelische Wehen, die ihm Schmerzen bereiten. Nur die Musik vermag ihn zu zerstreuen. Der sinnliche Reiz der Tonwellen, das Nervenerregende der Töne thut ihm wohl.

Brutus ist eine sittliche Natur, die Sittlichkeit ist ihm Lebensbedingung, ohne daß dieselbe Folge seiner Überzeugung wäre, — sie ist eine notwendige Konsequenz des schweren Blutes, der anhaltenden Überlegungen. Unsittliche Thaten sind Thaten des Augenblicks — nüchterne Erwägung verhindert sie. Brutus ist — bei Shakespeare liegen die Parallelen zu sehr auf der Hand, um sie, aus Furcht zu übertreiben, nicht auszubeuten — ein umgekehrter Hamlet und doch eine Parallele zu Hamlet, nicht minder ist er ein umgekehrter Macbeth. Auch er besitzt einen starken Ehrgeiz, nicht für sich, sondern für sein Volk — auch er steht vor einem Mord, der das Bedingnis zur Erreichung seines Zieles ist, wie bei Macbeth. Sein schwer rollendes Blut läßt ihn nur schwer zum Entschlusse kommen, wie dies bei Hamlet der Fall, aber er thut die That doch — weil er glaubt für sein Volk das Beste zu thun. Deshalb auch gesteht er sie ein, verteidigt er sie und heuchelt nicht, wie Macbeth.

Brutus weiß, was er zum Wohle seines Vaterlandes thun muß, als Republikaner weiß er es. Er ist der Erste, der es voll und ganz begreift, er weiß zuerst, daß Cäsar fallen muß, wenn die Freiheit der Römer gesichert sein soll. „Ich habe für mein Teil keinen Grund, ihn wegzuschaffen, als für's gemeine Wohl.“ Und doch kann er nicht zu festem Entschlusse kommen — bis Cassius den Brand in seine Seele wirft.

„Seit Cassius mich spornte gegen Cäsar
Schlief ich nicht mehr.
Bis zur Vollführung einer furchtbaren That
Vom ersten Antrieb, ist die Zwischenzeit
Wie ein Phantom, ein grauenvoller Traum!“

Wie ein Alp lastet die zu thuende That auf seiner Brust — derselbe Alp, der nach geschehener That die Gestalt Cäsar's annimmt. Brutus weiß, daß Cäsar fallen muß, das steht felsenfest in ihm. Für ihn ist der Mord heiliges Recht — weil er geschehen muß für die Freiheit des Volkes. Der Kampf des Rechts der Menschheit mit dem Recht des Herzens ist's, der Kampf der Berechtigung einer That vor dem Hirn mit dem Fühlen des Herzens ist's, der in ihm zum Austrag kommt. Das, was er als Bürger Rom's, als Republikaner anerkennen muß, muß er als Mensch verdammen, umsomehr verdammen, als die zu geschehende That seinen Freund vernichten soll. Er handelt mit Überzeugung von seinem Recht, gegen seine Überlegung, gegen sein Fühlen. Das Recht der Klugheit und das Recht der Menschlichkeit, Politik und Herz, Vaterlandsliebe und Liebe zum Freunde streiten in ihm, das Recht der Klugheit, die Politik, die Vaterlandsliebe entscheiden — er fühlt, daß er ein Opfer seines Vaterlandes geworden, wie Julius Cäsar auch — nur daß ein Dolchstoß Cäsar's Leben endet, während die tausend Dolchstöße seines Herzens das seine aufstacheln.

Brutus hat Cäsar geliebt und geachtet — und auch dann, als er seinen Dolch Cäsar in die Brust stößt, schätzt und liebt er ihn noch. Cäsar war groß in seinen Augen und er anerkennt das rückhaltlos, auch nachdem er ihn ermordet, nicht bedenkend, daß er das leicht bewegte Volk dadurch gegen sich wendet. Seine Umkehr liegt in dem Gefühl, das er nach der großen Rede des Antonius hegt — diese Rede eines begeisterten

Freundes Cäsars, wie er es ja selbst gewesen, wühlt sein Innerstes auf. Er fühlt so etwas, wie wenn seine That doch nicht recht gewesen wäre. Aber er bleibt ruhig, denn sein Gewissen ist ruhig. Was er gethan, that er ja nicht für sich. Er that es für sein Volk, für's Recht.

> Hat um das Recht der große Julius nicht geblutet?
> Welcher Bube legt' an ihn die Hand wohl, schwang den Stahl,
> Und nicht um's Recht?

Ihn trifft die Wucht des Geschehnisses zwar innerlich — aber er ist eine feste Natur, er bricht nicht zusammen. Er bleibt das, was er ist, er selbst spricht sich aller Schuld frei — also ist das, was ihn trifft, Schicksal, nicht Strafe.

Ruhig, wie unmittelbar vor der That, ist er nach der That. Er legt das, was er gethan hat, klar. Ist er selbst von seiner Gerechtigkeit überzeugt, sollen's die Andern auch sein. Er will, daß seine Mitbürger so von ihm denken, wie er selbst von sich denkt — und darin liegt sein Verderben. Ihm wird nicht allseitig Anerkennung, im Gegenteil, man schmäht ihn wie Antonius, der ihn ironisch einen „ehrenwerten Mann" nennt. Das macht ihn wanken im Gefühl seiner Sicherheit — und wankt ein Mann wie Brutus — ist er verloren.

Brutus muß von Anbeginn an als ruhiger, besonnener, in sich gefesteter Mann dargestellt werden. Schwergeburt des Entschlusses muß aus seinem Wesen sprechen, und doch tiefes Empfinden und echte Menschlichkeit. Man muß es fühlen, daß er nur im Zwange

der dringendsten Notwendigkeit handelt und daß sein Wesen, sein Elend nach der That keine Reue über eine Schuld, sondern nur der Kampf, der Zwiespalt seines Herzens.

VIII.

Coriolan.

Coriolan ist eine absolut selbstherrliche Natur, die, gleich Lear, nur ein Gesetz anerkennt: ihren Willen. Er ist, was man eine „gesunde Kraftnatur“ nennt. Gesundheit ist sein Hauptzug. Er ist Aristokrat vom Scheitel bis zur Sohle, in ihm ist jene Herren-Moral großgezüchtet, die der größten Philosophen einer, Friedrich Nietzsche, so tief und schön behandelt; jene Herren-Moral, die vom personellen Standpunkte aus wirkliche Moral, aber eben, weil sie streng moralisch bleibt, leicht unmoralisch werden kann. Coriolan ist trotzig, rücksichtslos, in sich gefestet und deshalb nur sich selbst als maßgebend erachtend. In Folge dessen hält er das, was er thut, für das einzig Richtige, preist es auch als richtig für die Allgemeinheit an und verlangt dafür allgemeine Anerkennung. Als Patrizier vom reinsten Wasser und blausten Blute verachtet er den Plebejer, das Volk, und aberkennt ihm rundweg die Fähigkeit, selbstständig und richtig zu handeln — was von seinem Standpunkt aus auch völlig wahr, da das Volk andere Instinkte hat, als er, der Patrizier, und ja seine Instinkte die einzig maßgebenden. Er handelt also für sie, d. h. eigentlich gegen sie — und bean-

spruchst dafür ihren Dank. Dank verdient er auch, Dank spricht ihm auch das Volk zu für die vielen Schlachten, die er gewonnen — aber nicht für seine Tapferkeit, die ist ihm etwas Selbstverständliches, beansprucht er ihn, sondern für seinen Rat, für seine Vorschläge, für seinen aristokratischen Hochmut. Die Schlachten, die er geschlagen, waren sein Element — er ist tapfer, kampfesmutig, unerschrocken. Das liegt in seiner Natur — die Wunden auf seiner Brust lehren, daß er stets da gewesen, wo die Gefahr am größten.

Als Kraftnatur vermag sich Coriolan nicht zu verleugnen, nicht zu verstellen — er hält es für Erniedrigung, mit dem Volke wie mit seinesgleichen zu verkehren — er verachtet das Volk und zwar aus einer rein physischen Abscheu: es berühret seine Nasennerven unangenehm, es stinkt.

In Coriolan regt sich jene Verfeinerung der Nasennerven, die nur „aristokratisches Parfüm" ertragen kann, wie man jetzt sagen würde, die vor allen unangenehmen und widerwärtigen Gerüchen Abscheu hat — so kommt es denn, daß bei Coriolan der stärkste Grad der Verachtung mit „das käsestinkende Volk ꝛc." ausgedrückt wird. Er glaubt die Niederträchtigkeit des Volkes zu riechen, motiviert seine Abneigung gegen das Volk geradezu mit dem Geruch desselben. Dieser Zug ist hauptsächlich zu beachten und scharf zu markieren, denn in dieser aristokratischen Brutalität liegt das ganze Wesen Coriolan's. Volk und Gestank indentifiziert er — es ist ihm also aus rein physischen Gründen unmöglich, dem Volke entgegenzukommen.

Der Kampf des Einzelnen gegen die Allgemeinheit kommt in ihm zum Austrag. Er will der Fels sein, an dem sich die Wogen brechen, bedenkt aber nicht, daß das stete Nagen der Wogen den Fels nach und nach aushöhlt und zerstört. Wie ein Fels steht er denn auch in der Brandung des römischen Volkes, er läßt sie toben — ihn rühret es nicht, er weicht nicht — aber als ihr „stinkender, käseduftender Atem" bis zu ihm hinaufreicht, beginnt er Opposition zu machen — da regt sich die Herren-Moral in ihm, die Alles, was nicht in ihren Kram paßt, niederbrutalisieren will. Sein Mut, seine Entschlossenheit und Festigkeit, die in Kriegszeiten Rettung war, wird ihm in Friedenszeiten verhängnisvoll — er glaubt, das Volk nach seinem Willen lenken zu können, wie seine Soldaten, die ihn ob seiner Tapferkeit anbeten, er glaubt verlangen zu können, wo er zu bitten hat, glaubt strafen zu können, wo er selbst strafbar — und da, wo ihm die Macht entrissen, wo er fühlt, daß er unterlegen, wendet er die gegen ihn gerichteten Worte des Volkes gegen dieses selbst: „Nicht Ihr verbannet mich, ich verbanne Euch." Dieser Trotz, der oft, wie in diesem Falle, den Schritt vom Erhabenen zum Lächerlichen macht, muß verhängnisvoll werden, muß das Volk aufreizen. Wenn die Plebs auch eine Dosis Verachtung verträgt — eine Grenzlinie ist doch gezogen — wer diese überschreitet, betritt den schwankenden Boden des Verhängnisses. So ist's bei Coriolan. Er selbst ist es, der die Brandfackel in die Gemüter wirft, der die „käseduftenden Bürger" gegen sich wendet.

Coriolan gleicht insofern dem Othello, als er auch nur insofern dem Staate dient, als er sich selbst dient. Nicht der Staat ist es, den er schützen will — nein, nur die Patrizier, deren hellleuchtendster Vertreter er selbst ist — dann vielleicht auch den Staat, insoweit er das Piedestal seiner Größe ist. Nur ist der Unterschied, daß bei Othello ein selbstloser, innerer Drang vorherrschend, während bei Coriolan hochmütiger, brutaler Egoismus die ausschlaggebende Rolle spielt.

Er will die Sonne sein, die mit ihren Strahlen Alles erleuchtet, um die sich Alles dreht — so lange dies geschieht, ist er zufrieden, in dem Augenblick aber, wo dies Gesetz — denn für ihn ist es Gesetz — aufgehoben, bricht die Rücksichtslosigkeit, sein Stolz durch. Er schleudert dem Volke entrüstet seine Meinung entgegen, eine Meinung, welche die Plebs aufstacheln muß. Selbst da, wo es die Sitte heischt, zu bitten, — wie bei der Konsul-Wahl — vermag er dies nicht, selbst da hat er nur Hohn. Seine Abneigung gegen das Volk ist zu stark, um gebrochen werden zu können. Er kann nicht bitten, — selbst wo er will, er kann mit seinen Wunden, mit seinen Heldenthaten nicht prahlen, wie er selbst sagt, — ohne zu bedenken, daß sein ganzes Wesen eitel Prahlerei.

Seine Härte, sein Stolz kann nicht gebrochen werden — selbst im heißesten Seelenkampfe bleibt sie fest. Er bleibt sich gleich in den Stürmen des Geschickes, — und das ist das Große an ihm. Seine Konsequenz, sein Gleichgewicht — die bilden seinen tragischen Punkt. Bezeichnend für ihn ist es, daß der Umschlag in seinem

Wesen durch das Weib herbeigeführt wird. Darin liegt der ganze Stolz Coriolan's — er beugt sich nicht, nur da ist er schwach, wo Schwachheit Pflicht, nur vor dem Weibe beugt er sich — eben, weil er Mann ist. In Coriolan liegt ein Kapitel zum Wesen der Tragik verborgen — denn echte Tragik ist eine Konsequenz seiner Selbstherrlichkeit. Coriolan ist eine absolut tragische Natur — wie es Lear ist. Ein König Lear verfällt in Wahnsinn, ein Coriolan geht zum Feinde über, im Bewußtsein seines guten Rechts; ein König Lear wird weich, beugt seinen Trotz, ein Coriolan festet und bewahrt ihn selbst im Feindeslager. Beide müssen zu Grunde gehen, — wundervolle Ausgestaltungen tragischer Charaktere bietend.

Coriolan ist Patrizier, er ist Vertreter jener hocharistokratischen Ansicht, nach welcher der Mensch erst mit dem Patrizier anfängt, nach der das Volk nichts ist, als eine stinkende Masse. Deshalb eben vermag er nicht zu bitten, er würde sich ja dann mit dem Volke auf eine Stufe stellen — deshalb hat er nur Ironie, nur Hohn — und das bricht ihm den Stab.

Coriolan ist kraftstrotzend, fest, leidenschaftlich, heftig, nur auf einer Basis, dem Patriziertum, beruhend, darzustellen. Sein Hochmut darf nicht niedrige Eitelkeit sein, er muß feste Überzeugung, muß Bewußtsein sein, insofern ist in seiner Brutalität auch ein Zug von Größe. Gerade das Gleichbleiben, der stete Stolz ist das Bedeutende an ihm, treibt ihn aber auch in das Verhängnis. Der Darsteller hat darauf Acht zu geben, nicht in Übertreibungen zu verfallen, — Stolz kann

leicht lächerlich werden, davor muß man sich hüten — denn Übertreibungen würden den Charakter des Coriolan verschieben. Übertreibungen würden ihn seinem Geschicke entgegentreiben, während er der ruhende Pol ist, an den das Geschick herankommt. Gerade in Coriolan ist jedes Zuviel zu vermeiden und ein gleichmäßiger, gefesteter Charakter hinzustellen, denn nur so tritt seine Größe zu Tage, nur so offenbart sich die ganze Wucht des tragischen Abschlusses. Wenn er blind in sein Verderben rennt, dann wird die Teilnahme für ihn schwinden, wenn aber das Verderben ihn packt, eben weil er sich gleich bleibt — wird er tragisch wirken. Sein Hochmut muß so dargestellt werden, daß er in seinem ganzen Wesen wurzelt, daß er begreiflich, er muß also einen Zug von Größe haben, die das Kleinliche desselben vergessen macht. Aus seinem Wesen muß festes Selbstbewußtsein, das Gefühl seines Wertes sprechen. „Ich bin's, der Euch verbannt", diese lächerlichen Worte müssen erhaben wirken. Hier muß der Schritt vom Lächerlichen zum Erhabenen gefunden werden. Coriolan's Hochmut muß ein Ausfluß seines Wesens sein, sein Wesen muß also so edel dargestellt werden, daß man ihn begreift — Coriolan muß ohne Hochmut, ohne Herren-Moral nicht zu denken sein. Von Anbeginn an hat der Schauspieler gerade auf diese Seite seines Wesens Gewicht zu legen, gerade da hat er fein zu ziselieren, auszugestalten — dann wird er einen Charakter hinstellen, der begreiflich und in seiner Größe Bewunderung erweckt. Und das soll Coriolan.

IX.

Richard III.

Körperliche Krüppel sind zumeist auch geistige Krüppel, d. h. insofern, als körperliche Unebenheiten oft von Störungen des Gefühlslebens, von Verschärfung dieser und Schwächung jener Empfindungskreise und Gefühlswerte begleitet sind; — nicht etwa, als ob das eine durch das andere organisch bedingt wäre, keineswegs, nur beschränkt das körperliche Gebrechen und seine sozialen Konsequenzen die Ausbildung der Gefühle auf die Momente, die mit diesem Gebrechen in Zusammenhang stehen. So kommt es, daß die Gefühlsfolgen der Teilnahme für oder Abneigung gegen diese Gebrechen und ihre Konsequenzen am schärfsten ausgebildet werden, also Sympathie gegen Sympathie, Apathie oder Haß gegen Apathie. Durch die vielfachen Unzulänglichkeiten, Unbequemlichkeiten oder gar Verspottungen, die derartige Gebrechen begleiten, werden Gefühle, wie Haß, Wut, Verbitterung, Bosheit großgezüchtet, welche heimlich wühlen, da sie eben infolge der Gebrechen nicht mannhaft ausbrechen können, welche aber unter normalen Verhältnissen in dem betreffenden Individuum vielleicht gar nicht gelegen hätten. Ein unbestimmtes Etwas wird durch die Konsequenzen der Gebrechen wachgerufen, das durch das Temperament, dem Wesenskern des Betreffenden, modifiziert wird und dessen Äußerungen den Charakter im Laufe der Zeit völlig umzugestalten vermögen.

So bei Richard III. Wenn ich aus der Zahl der Historien gerade diesen Charakter herausgreife, so geschieht es, weil Richard III. eigentlich die einzige Tragödie von selbstständiger, einheitlicher Wirkung aus diesem Zyklus, weil anderenteils die Historien in Hinsicht auf Wahrheit und Natürlichkeit des Charakters nicht das bieten, was ich hervorheben will, ja, weil einzelne derselben, wie Johann, Richard II., Heinrich — infolge der Rücksichten, die Shakespeare bei ihrer Abfassung nehmen mußte, der Tendenzen, die er verfolgt — geradezu psychologische Fehler aufweisen, insofern als Shakespeare wohl Seelenphasen schildert, sie aber nicht begreiflich macht. Da diese Studien einen praktischen Nutzen haben sollen, wählte ich Richard III.

Das Wesen Richard III., seine Handlungen und Thaten sind aus seinen körperlichen Mißverhältnissen herausgewachsen — Shakespeare hat damit einen Typus geschaffen, der in mancherlei Auslebungen, wie Franz Moor, Rigoletto, Thomas Arden 2c., die Bühne beschreitet. Eine solche Figur mußte typisch werden, weil sie zweifelsohne wahr und begreiflich, weil die Scheußlichkeiten des Charakters durch ihre Motivierung mit körperlichen Unebenheiten gemildert werden, und so der Charakter immer noch Mitleid zu erwecken vermag. Und dies Mitleid ist in gewissem Sinne berechtigt — diese Charaktere wollen sich für die Zurücksetzung, die sie für ein unverschuldetes Gebrechen dulden müssen, rächen. Nun ist zwar Rache kein edles, aber ein allgemein menschliches Gefühl, ein dem Menschen eigentümliches Gefühl. Die Rache Richard III. hat zudem

einige große Züge, wenn man davon absieht, daß auch Unschuldige unter ihr leiden. Richard ist ein Verbrecher, aber er ist ein innerlich großer Verbrecher. Seine Thaten haben etwas Gigantisches, Machtvolles und dadurch Daseinsberechtigtes. Bei ihm ist es eine Idee, die er verfolgt, eine Idee, die ihn verfolgt, eine Idee, die sich mit der stillen oder lauten Wut über die Konsequenzen seiner Lahmheit und Häßlichkeit verquickt. Richard's geistige Häßlichkeit verdeckt, verschönt seine körperliche Häßlichkeit, denn seine geistige Häßlichkeit hat nichts Kleinliches, sie ist kühn, machtvoll, gewaltig, sie überspringt alle Hindernisse, überwindet alle Fallen, — berühret durch ihren rücksichtslosen, energischen, kraftvollen Zug eine psychische Regung, die in jedem Menschen lebendig.

Es liegt im Wesen des Menschen, daß er bewundert werden oder — bewundern will, derjenige, der einen dieser beiden Faktoren entgegenkommt, hat auf Sympathie zu rechnen — das ist bei Richard der Fall. Er ist in seinem gewaltigen, gewaltsamen Thatendrange bewunderswert und dies Bewundern, selbst von Seiten seiner Feinde, steigert seine Thaten, treibt ihn auf seiner furchtbaren Bahn vorwärts, denn er weiß, daß im Moment des Aufhörens der Bewunderung sein Fall besiegelt ist. Es ist bei ihm nicht nur, wie bei Jago, Selbsterhaltungstrieb, was ihn weiter treibt, es ist etwas Höheres: dämonische Konsequenz, die einmal betretene Bahn zu durchmessen. Das ist das Tragische an Richard — das Motiv seiner Schuld liegt nicht in ihm und entwickelt sich doch nur aus ihm, es liegt in seinem

Körper und wird doch in seiner Seele geboren. In der That, ein Meisterwerk der Auslebung eines tragischen Charakters.

Man hat Richard mit Macbeth*) verglichen, das ist grundfalsch. Macbeth's Thaten sind egoistisch, aus Ehrgeiz herausgewachsen, Richard will seine vollgültige Menschheit in ihnen erweisen, er will dokumentieren, daß er, der Krüppel, ein ebenso großer, ebenso mächtiger Mensch, wie sein Bruder, seine Vettern. Für ihn sind seine Thaten dasselbe, wie für Othello Desdemona's Liebe: Dokument seines Menschentums.

Richards erstes Auftreten zeigt ihn schon fertig im Charakter, schon ausgereift, — wenn er auch durch das Betonen seiner Gebrechen, seiner Häßlichkeit, die Quelle seines Menschenhasses, der zu thuenden Thaten, scheinbar erst aufdeckt, so wurzelt doch der Haß gegen alles Schöne und Gesunde bereits in ihm, die Grundstimmung ist bereits gegeben, der Stamm schon emporgeblüht, an dem sich später die einzelnen Äste ansetzen. Er weiß bereits, daß er durch gewaltsame Thaten seine Häßlichkeit überwinden kann, durch — gewaltsame Thaten und persönlichen Mut. Diese Kälte, diese Entschlossenheit, dieses Furchtbare in ihm veranlaßt ein machtvolles Wirken seiner verkrüppelten Person, er weiß, daß in ihm ein Dämon lebt. Dieser dämonische Geist ist es, der ihm Anna in jener viel umstrittenen Szene, deren Charakteristikum seine eigenen Worte: „Ward' je in

*) Ein Vergleich mit Shylock hätte gewisse Berechtigung, da das Motiv in beiden ähnlich. Was bei Richard der Körper, thut bei Shylock der Glaube.

solcher Laun' ein Weib gefreit, ward je in solcher Laun' ein Weib gewonnen?", zuführt. Es ist etwas Faszinierendes in seinem Basiliskenblick, dasselbe Lähmende, Sieghafte, was im Klapperschlangen-Auge lebt und den Vogel betäubt. Diese Macht seines Willens, dieses fast Hypnotisierende seines Auges beherrscht den Willen Anderer. Er will — die Andern gehorchen. Dieser Dämon ist es, der ihn rastlos vorwärtsstachelt, dieser Dämon ist es, der ihn bewundernswert macht.

Richard ist eine gesunde Natur und eben deshalb doppelt stark gepackt von den körperlichen Mißverhältnissen. Er fühlt sich Anderen gleich, ja über Anderen stehend, aber er fühlt zugleich, daß ihn sein Körper unter die Anderen stellt, und ihm die Anderen dies fühlen lassen. Er hat Gefühle, hat Sinn, wie die Anderen, aber erweckt nicht Gefühle, erweckt nicht Sinn, wie die Anderen. Er will heiter, anregend, will geliebt sein, wie die Anderen — aber sein Körper steht im Wege, ewig mahnend, ewig aufstachelnd, ewig sein Unglück fühlen lassend. Das ist's, was seine Gefühle verrenkt, verkrüppelt. Er wird verbittert — als verbitterter Mensch ist er ironisch, höhnisch, verhärtet. Er kann nicht Gefühle gegen andere hegen, die man ihm verweigert, er kann nicht liebenswürdig gegen die sein, die ihn verletzten. Er haßt nicht eigentlich, aber er will nicht klein und verachtet sein, deshalb will er, weil es für ihn keinen andern Weg giebt, gefürchtet sein. Die Furcht schafft Götter — das weiß er. Nun wohl, er will, wenn auch nicht Gott, so doch Herr sein. Und das erreicht er auch gewaltsam, durch Verbrechen —

daß er so zu Grunde gehen muß, liegt in der Natur der Sache. Die Gefühlsreihen, wie die der Furcht, setzen sich nicht ins Endlose fort, sondern brechen an einem bestimmten Punkte ab oder schlagen in ihr Gegenteil um. Aus der Furcht vor, wird so der Haß gegen Richard. Und damit ist sein Ruin besiegelt — das, mit dem er sich vor dem Verhängnis schützen wollte, führt dies Verhängnis herbei.

Richard ist Logiker, unerbittlicher Logiker von Natur aus. Für ihn giebt es nur da eine Grenze, wo er sie hinstellt. Diese Grenzen überschreitet er nicht — aber diese Grenzen darf auch kein Anderer überschreiten. Innerhalb dieser Grenzen bewegt er sich mit haarscharfer Konsequenz, mit unerbittlicher Energie, Alles niederbrutalisierend, was ihm in den Weg kommt, — ein Umstand, eine That folgt aus der anderen, eine wird mit der andern motiviert. Es ist eine Reihe, die keine Unterbrechung, keine Anhäufung oder Hemmung hat, sondern die klar und einfach weiter läuft. Eine That ist logisch aus der andern zu erklären, wie man auch rückschreitend aus der letzten That alle übrigen erklären kann.

Das ist das Große in Richard: Eiserne Notwendigkeit, kraftvolle, wenn auch verbrecherische Energie. Er hat Züge von Erhabenheit. Das Gewaltsame, Massenmordende lag weniger in ihm, als in der Stellung, die er einnahm, war weniger Folge des Charakters, als Folge des „Milieu“. Das Äußere wirkt bei ihm so auf das Innere ein, daß er sich nur so entwickeln konnte, wie er sich in der Tragödie entwickelt.

Richard's körperliche Häßlichkeit, der Verdruß darüber, der stets mit der Eitelkeit kämpft, die allen Krüppeln eigen, wie alle übrigen Konsequenzen, müssen scharf betont werden, da seine Thaten nur aus diesen Mißverhältnissen herauswachsen. Kein kulissenreißender Bühnenwüterich, nein, eine große, kraftvolle Natur, eine alle Grenzen, nur die selbstgezogenen nicht, übersteigende Thatkraft, ein gewaltsamer Vulkan, ein Mensch voll Begeisterung und Mut, dem aber auch die Mittel der Verstellung und Heuchelei, das Raffinement der Lust zu Gebote stehen, der im Gemeinen doch stets gewaltig handelt — ein solcher Mensch muß dargestellt werden. Kein Zug von Kleinlichem, kein Zug von Übertriebenem — ein großer Verbrecher, ich betone ein großer, mit allen Abgründen seiner Seele, in seiner Gewaltthätigkeit Alles mit sich fortreißend, Alles überwindend und doch an dem zu Grunde gehend, was er selbst hervorgerufen, was er sich selbst geschaffen, bewundernswert und fluchenswert, — das ist Richard III.

X.

Shylock.

Ein vollwertiger, tragischer Charakter, — ein Charakter, dem der Untergang an sich selbst schon vorgezeichnet. Ob seines Glaubens gekränkt, verhöhnt, verspottet, verachtet, verhärtet sich das Gemüt des Juden. Freunde fand er nicht, da er aber etwas brauchte, an

das sich sein Herz klammern konnte, wurde das Geld sein Freund, seine Liebe. Er wurde Geizhals. Wurde Geizhals, weil er Jude war. Im jüdischen Charakter liegt die Liebe zum Gelde. Ein begreiflicher Charakter. Sein Wesenskern ist „eingeborner Haß und Widerwillen“ gegen die, die anderen Glaubens. Dieser Haß wurzelt in ihm, er ist durch Vererbung auf ihn gekommen. Dieser Haß ist durch den Hohn der Christen genährt, er wuchert üppig in ihm empor, erstickt sein allgemein menschliches Empfinden. Er ist in sein Fleisch und Blut übergegangen, bildet einen notwendigen Bestandteil seines Seins, umsomehr, als er täglich von Neuem durch die Verachtung der Christen angefacht wird.

Shylock ist Greis — dies Greisentum vergrößert die einzelnen Charakterzüge, vergröbert die Gemütsphasen. Er ist auf jener Grenze angelangt, auf der sich natürlich das Empfinden einesteils abstumpft, andernteils verschärft, in der die Instinkte mehr hervor, und die Beherrschung derselben durch die Verstandeskräfte mehr zurücktreten, in der die Erschlaffung des Hirns Erschlaffung der Muskulatur, körperliche Hinfälligkeit und weitaus erhöhte Reizbarkeit, Heftigkeit und Unduldsamkeit veranlaßt. Shylock ist launisch, wie ein verbitterter, alter Jude. Verbittertsein ist seine Grundstimmung — dies Verbittertsein wird durch das Bewußtsein verschärft, daß er, der Greis, sich von den jungen Leuten verspotten lassen muß. Ähnlich wie Richard III. sieht er ein, daß ein Exempel statuiert werden muß, daß nur eine furchtbare That ihn vor dem Spotte wahren kann; welcher Art diese That sein

wird, das weiß er vorläufig selbst noch nicht. Da kommt ihm denn Antonio mit einem Anliegen entgegen, der „edle Antonio", der an Spott und Verachtung hinter den Anderen nicht zurückgestanden, der ihn gestoßen, „einen Hund genannt", der ihm den Auswurf auf den Bart geleert, — Züge, die den „edlen" Antonio charakterisieren — der ihn geschäftlich geschädigt — geschäftliche Schädigung vergißt ein Jude nicht! Hm — das kam ja seinen Wünschen gleichsam entgegen, vielleicht ließe sich da Rache nehmen, Rache an dem Einzelnen, Rache an Allen. Unsicher, tastend, zerstreut, nach einem Plane suchend, trifft er auf Antonio. Er sinnt — halt, der Plan ist da, „zum Scherz" verlangt er die Bürgschaft. Antonio willigt ein, Shylock triumphiert, ohne noch zu wissen, ob sein Plan auch durchgeht, ob sich seine Idee auch realisiert. Aber der Gedanke schon bereitet ihm Freude, nicht der Gedanke, Bosheit und Rache auszuüben — „die Niedertracht, die Ihr mir anthut, will ich Euch anthun", sagt er zwar — sondern der Gedanke, Antonio in Furcht zu halten, gefürchtet zu werden — das ist's, was ihn mit diabolischem Entzücken erfüllt.

Auch Shylock hat einen allgemein menschlichen Kern — das ist sein Judentum. Wer daran tastet, verletzt ihn tötlich, die Juden sind ja auch Menschen, aber man behandelt sie nicht menschlich — nun wohl, mögen die Christen nicht vergessen, daß sie es waren, die die Juden unmenschlich machten. Mögen sie nicht vergessen, daß Verachtung ein etwas in jedes Menschen Brust erweckt, das eines Tages schrecklich ausbrechen und die

Verächter vernichten kann. Shylock ist nur zu begreiflich, denn er ist menschlich.

Shylock's Temperament ist in den Hintergrund getreten durch die äußeren Unzulänglichkeiten, denen er in Folge seines Judentums ausgesetzt. Er ist also mehr Charakter als Temperament — mehr künstlich-pathologisch, als natürlich-psychologisch. Daher stammt auch sein Geiz, der Geiz ist stets pathologisch, da er sich den Gesetzen des Fortschrittes und Fortschreitens entgegenstellt und den Umlauf des Geldes hemmt. Mit der Masse des Geldes wachsen die Stärkegrade des Geizes — man möchte fast sagen, wenn man sich metaphorisch ausdrücken wollte, die Unmoral des Geldes geht auf den Besitzer über. Denn eine große Unmoral liegt im Geize verborgen. Der Geiz vermag, namentlich wenn er mit Verbitterung gepaart ist, wie bei Shylock, alles Empfinden auf den Kopf zu stellen und die widernatürlichsten Empfindungen zu schaffen, und das ist's, was Shakespeare erweisen wollte, insofern ist Shakespeare tendenziös, aber seine Tendenzen sind alle vollwertige, nach psycho-physischen Gesetzen aufgebaute Menschen. Shylock's Liebe: das Geld — ist kalt, tot, starr — auch sein Herz neigt sich den gleichen Eigenschaften zu. Shylock ist, wie alle Venetianer seiner Zeit, gar wenn sie der semitischen Race angehören, Kaufmann, und der Handel befördert, hebt den Geiz. Der Geiz wächst und wächst in ihm — er wird die Sonne, um die schließlich alle anderen Gefühle kreisen müssen. Der Geiz ist es denn auch, der bei der Darstellung scharf betont werden muß. Der Geiz ist in

ihm, wie alle anderen, bösen Eigenschaften, nicht Naturbeschaffenheit, sondern durch Lieblosigkeit, Verbitterung und Haß in ihm großgezüchtet, wenn auch die Anlage dazu angeboren, oder sagen wir lieber, durch jene große Suggestion überkommen ist, die auf alle Menschen einwirkt und den Instinkt zu gewissen bestimmten Thaten und Gefühlsphasen in jedes Menschen Brust legt. Vererbung nennen wir diese Suggestion. Das, was Shylock thut, ist seine Pflicht, so wähnt er, — und das ist von gewaltiger Tragik. Nicht für sich allein — für sein getretenes, geknechtetes Volk will er Rache nehmen, ohne natürlich zu vergessen, daß er bei der Gelegenheit auch persönliche Rache befriedigen kann.

Shylock's verbitterte, haßerfüllte, geldgierige Seele ist zum Organ geworden — sie ist ihm Lebensbedingnis. Er hat sich ihr angepaßt, er kann nicht mehr zurückschlagen. Veränderte Lebensbedingnisse machen ihn nicht mehr normal, sondern zerstören, vernichten ihn. Sein Glaube, das Judentum, ist sein Lebenselement, als man ihn gewaltsam bekehrt, bricht er zusammen. Alles Elend, was über ihn gekommen, hat er ertragen, aber das, für das er gelebt, verlieren — nein, das kann er nicht. Hier wird Shylock groß — hier wird das Mitleid mit ihm erweckt.

Von Anbeginn an ist Shylock darzustellen nicht als der Jude, sondern als ein Jude, aber als ein Jude, in dem die Seele des Judentums in's Bewußtsein tritt, in dem sich aller Haß, alle Wut, alle Verachtung über die Unterdrückung seines Volkes eint. Ein Jude, der kleinlich genug ist, persönliche, niedrige Rache zu

nehmen und doch groß genug denkt, auch den Rächer seines Volkes zu bilden.

So ist Shylock aus widersprechenden Elementen zusammengesetzt, aus kleinlichsten, niedrigsten, gefühllosesten, ja gemeinsten, und doch wiederum edlen, für sein Volk sich opfernden Empfindungen.

Seine Handlungsweise ist unentschuldbar, aber begreiflich, und im Begreiflichen liegt eine gewisse Berechtigung. Nicht er ist Schuld an seinen Thaten — die Christen sind's, die ihn gewaltsam dazu gezwungen. Sie sind es, die ihm die Gefühle im Leibe herumgedreht und jenen Haß großgezogen, der später ihn selbst vernichten sollte. Man kann bei Shylock die Einwirkung des Milieu beobachten — nicht er ist Schuld an dem Verhängnis, seine Umgebung, die Handlungsweise anderer ist es, die die seine in Mitleidenschaft zieht. Wäre er nicht verachtet, beleidigt worden, wäre auch der Wunsch nach Rache in ihm nicht aufgetaucht. Shylock ist typisch für alle diejenigen, welche durch mißliche Verhältnisse, durch Unterdrückung zum Verbrechen getrieben werden. Ein Mann, der schmierig-geizig geworden wäre, aber kein Verbrecher, der vielleicht den Christen mal Eins angehängt hätte, aber nie diabolisch geworden wäre, wenn man ihn nicht mißhandelt, in seinen heiligsten Gefühlen gekränkt, geschäftlich geschädigt hätte. Wohl ruhten die Teufel unter der Empfindungsschwelle, aber sie hätten diese nicht heruntergezerrt, wären sie durch das „christliche" Benehmen nicht gewaltsam aufgereizt.

Von Anbeginn an ist Shylock daher nicht haßerfüllt gegen die Christen im Speziellen, sondern gegen

die Christen im Allgemeinen darzustellen. Erst zum Schluß der Szene mit Antonio konzentriert sich dieser Haß auf den Einen, da dieser Eine auch noch bittend ihn beleidigt und ihm dadurch sagt, wie verächtlich er von ihm denkt. Erst da will er in diesem Einen die Allgemeinheit treffen, diabolische Freude empfindend, daß dieser Eine grade dieser Eine ist, den er haßt, weil „er von den Christen ist, doch mehr noch, weil er aus gemeiner Einfalt umsonst Geld ausleiht, und hier in Venedig den Preis der Zinsen uns herunterbringt." Shylock muß so dargestellt werden, daß sein Sturz Mitleid erweckt — also von Anbeginn an begreiflich. Er muß dann seinen Plan rücksichtslos verfolgen, aber erst vom Moment der Lieblosigkeit Jessika's an muß der Dämon in ihm erwachen.

„Der Geizhals ist immer alt," sagt Mantegazza, „und wenn er wirklich noch dunkle Haare und frisches Aussehen hat, ist er ein seltenes, ohne jede Gabe des Gefühls geborenes Ungeheuer." Darin liegt die Erklärung Shylocks, darin liegt die Tendenz seines Wesens. Und so muß er dargestellt sein, alle Elemente müssen sich in ihm mischen. Er darf keinen Kampf mit seinen besseren Empfindungen bestehen, aber daß er diese besseren Empfindungen hat, — die Liebe zu seiner Väter Glauben bestätigt es — das muß ersichtlich sein. Er muß also Bedauern erwecken, — und in diesem Vermögen, Bedauern zu erwecken, liegt eben das Große des teuflischen Juden. Er ist zu viel Mensch, d. h. zu viel Tier. Sein Empfinden zu urkräftig-natürlich, seine Behandlung zu cultiviert-unnatürlich — das macht

ihn raffiniert grausam. Shylock ist Vertreter des verfolgten Judentums — das macht den „Kaufmann von Venedig“ zu einem absolut modernen Tendenz-Drama.

XI.

Shakespeare's Frauencharaktere.

Zu dem Schönsten, was Heinrich Heine geschrieben, gehören unstreitig seine Studien über Shakespeare's Frauen. Es ist reine Poesie, was aus diesen Studien spricht, und, eben weil es Poesie, für die Bühnenkünstlerin nicht verwendbar. Es ist wahr, den seelischen Gehalt einzelner Figuren hebt Heine herrlich heraus und vermag so der Darstellung eine gewisse Grundlage zu geben — aber diese Grundlage reicht nicht für den ganzen Charakter, sie reicht nur für eine Phase desselben aus. Das liegt daran: Heinrich Heine kannte die Frau, die zu seiner Zeit in Hamburg und Paris lebte, aber er kannte nicht die Frau, die am Hofe der jungfräulichen Königin lebte — und nicht einmal diese Letztere ist es, die Shakespeare schildert. Es ist eben mit Shakespeare's weiblichen Charakteren ein eigen Ding — so schön, so klar, so echt weiblich — frauenhaft ist vielleicht noch richtiger — sie auch erscheinen, so unnatürlich, unweiblich sind sie in einzelnen Zügen, so schwer sind sie richtig und aus einem Gusse darzustellen.

Wie im Theaterwesen — und da mehr, wie wo anders — Alles in steter Wechselbeziehung steht und

ein Faktor den andern bedingt, wie die dramatische Dichtung das Theater und das Theater die dramatische Dichtung beeinflußt — das ist bei Shakespeare deutlich zu erkennen. Nicht nur an der Struktur, der Architektonik seiner Dramen, in dem vielfachen Wechsel des Schauplatzes, der die damalige dekorationslose Bühne — die man, wenn auch modernisiert, in München wieder aufzufrischen versuchte*) — gestattete, sondern auch an der Ausgestaltung der Charaktere, zumal der weiblichen. Als Shakespeare seine gewaltigen Werke schuf, die Königin Elisabeth auf England's Thron saß, spielten, mit wenigen Ausnahmen, noch Männer die Frauenrollen**) — so kommt es denn, daß die Frauengestalten des großen Briten oft herb männliche Züge aufweisen, die grell mit dem echt frauenhaften kontrastieren. Das ist sowohl bei der als Muster weiblicher Zartheit und Einfachheit gepriesenen Cordelia, als auch

*) Ueber diese Frage, die einen Kardinalpunkt des modernen Theaters bildet, siehe meine Studie „Das Problem der Bühnenausstattung" in Henze's „Allgemeiner Theater-Revue" Heft 6. Uebrigens habe ich diese Fragen in den, Seite 31 in der Anmerkung erwähnten Artikeln ebenfalls gestreift, sowie in den von mir in München herausgegebenen „Dramaturgischen Blättern" in der Artikelserie, die das Gastspiel der Meininger und die Perfall-Savic-Bühne behandelt.

**) Das war allenthalben so, obgleich bei besonderen Gelegenheiten, bei Festspielen zum Einzug von Fürstlichkeiten u. dergl., Frauen auftraten. Einige meiner Arbeiten behandeln dies Thema und zwar: „Anfänge der französischen Schaubühne", Deutsche Bühnen-Genossenschaftszeitung, 30. Juni u. 9. Juli 1889, „Die Schulkomödie des 16. Jahrhunderts", ebenda 19. u. 26. April 1891, „Anfänge der italienischen Schaubühne", ebenda 9. Feb. 1892.

bei Julia und Desdemona zu bemerken. Ja — es sind echte Frauengestalten, es sind herrliche Weiber mit echt weiblichem Empfinden, die der große Dichter geschaffen — es ist Zartheit und Milde in ihnen — aber der Grundzug ihres Wesens ist doch Härte oder Schroffheit. Shakespeare konnte über die Kräfte seiner Darsteller hinausgehen, aber er wollte nicht — denn er wußte wohl, daß die Charaktere nur so, wie er sie geschaffen hat — wirken konnten. Shakespeare war eben nicht nur ein dichterisches Genie, er war auch selbst Schauspieler, er war auch selbst Theaterdirektor.

Wie ich in den vorhergehenden Studien dargelegt, hat Shakespeare streng realistisch, psycho-physisch geschaffen*), d. h., er hat nicht etwa das Leben abgeschrieben, photographiert, sondern hat fein und intim beobachtete, allgemein gültige Phänomen herausgegriffen und bearbeitet, mit einander logisch verbunden und eines aus dem andern nach psycho-physischen Gesetzen motiviert — so lebensreiche und doch künstlerische Bilder gestaltend, deren Kraft, Eindringlichkeit und Einfachheit stets mustergiltig sein wird. Diese Methode des Präparierens, die für die Kunst die einzig richtige, hat er auch bei den Frauengestalten befolgt. Er hat echt weibliche Phänomen verarbeitet, sie aber seinen Darstellern, die eben Männer waren, angepaßt. Das ist

---

*) Übrigens hat über die psycho-physischen Gesetze außer den in der Einleitung genannten auch Wilhelm Wundt geschrieben, dessen System der Philosophie 2c. kein Bühnenkünstler unstudiert lassen sollte.

der eine Grund der Ungleichheit der Frauengestalten — dazu kommt noch ein anderer. Die Wahl der Phänomen war wohl richtig — sie selbst bei dem Weibe seiner Zeit wohl beobachtet und aufgegriffen — nicht aber ihre Verknüpfung. Shakespeare hat nicht nur allgemein weibliche, er hat auch individuelle, für ein einzelnes, gerade beobachtetes Weib einzig und allein gültige Phänomen ausgewählt und oft schroff und scharf, ohne die Übergänge zu verwischen, verknüpft — wie das ja bei einem männlichen Charakter natürlich ist, bei dem nach Harmonie strebenden Weibe jedoch falsch. Shakespeare kannte das Weib — das ist zweifelsohne der Fall — er hat das intimste Verständnis, die innigste Zartheit und Schmiegsamkeit in der Ausgestaltung weiblicher Charaktere — aber er kannte — schon oben deutete ich darauf hin — auch seine Darsteller und schrieb für sie, daher die harten männlichen Züge*). Die Einheitlichkeit der Charaktere

*) Dieselben Beobachtungen kann man bei Hans Sachs, in der italienischen Improvisationskomödie, bei den alten Spaniern und in der Oper des vorigen Jahrhunderts machen. Ein ähnliches ist es mit dem modernen chinesischen und japanischen Theater, auf dem nur in sehr seltenen Fällen Frauen auftreten, früher, bis zum 13. Jahrhundert, war das in China umgekehrt, damals spielten fast nur Frauen, ebenso in Indien — daher die wunderbaren Schöpfungen indischer Dichter. Übrigens möchte ich auf das sehr interessante Werk des chinesischen Generals Tseng-Ki-Tong „Le Théâtre des Chinois" (Paris, Calman Levy 1886) hinweisen, das hochinteressante Streiflichter auf das chinesische Theater wirft und Bemerkungen bringt, die auch für unser Theater von Wichtigkeit.

leidet unter dieser Anpassung an die Darsteller. Es entstehen so Handlungswerte, die nicht im weiblichen Charakter liegen und liegen können, Gefühlsäußerungen, die außerhalb der weiblichen Gefühlssphären liegen. Die weibliche Gefühls- und Denk-Reihe — allerdings oftmals eine Zickzacklinie — wird nicht durchbrochen, sondern bricht ab oder spitzt sich zu schnell zu, es ist zu viel Energie in der Handlung, die Übergänge von einem Gedanken zum andern, von einer Empfindung zur anderen sind schroff und nicht weich verwischt, wie dies beim Weibe fast regelmäßig der Fall. Die Empfindungsschwelle ist verrückt auf die männliche Höhe. Die unter ihr schlummernden Gefühle kommen fast nie zum Durchbruch — obgleich das Unbewußte, das gewissermaßen Träumende für das Weib, vor allen Dingen für das junge Mädchen, charakteristisch — und da, wo es geschieht, jäh und heftig, aus eruptiver Kraft, zumeist aus sexuellem Antrieb, wie bei Julia z. B. Da zeichnet Shakespeare nicht mehr das Weib, sondern: la femmelle, das Weibchen!

Es darf das, was ich hier gesagt habe, nicht mißverstanden werden. Gewiß ist das Weib auch kräftiger, leidenschaftlicher Empfindungen und Handlungen fähig — namentlich bei unbefriedigtem oder gesteigertem Geschlechtsleben, — aber dies Empfinden entsteht aus dem „Milieu“*), aus Verhältnissen, die

---

*) Das Wort „Milieu“ giebt mir Gelegenheit nicht nur auf Emile Zola's Studie: „Le roman expérimental“ hinzuweisen, die auch für den Schauspieler von großer Wichtigkeit, sondern

es motivieren, und das ist bei Shakespeare nicht immer der Fall, wo es jedoch eintritt, erscheint es oft so, als ob Shakespeare dies „Milieu“, diese Verhältnisse nur geschaffen, um die Charaktersprünge zu motivieren — denn es ist oftmals nicht Ausfluß einer inneren Notwendigkeit, sondern bei den Haaren herbeigezogen, wie die Grabszene in „Romeo und Julia“.

Wie unnatürlich Shakespeare die weiblichen Charaktere sich entwickeln läßt, das drückt am schärfsten Katharina in der „Widerspenstigen“ aus. Schön, klar und einfach hat Shakespeare anfänglich die herbe, echte Jungfräulichkeit dieses in sich gefesteten, edlen, nur durch verkehrte Erziehung, Zurücksetzung und väterliche Spekulation verhärteten Mädchens gezeichnet. Katharina ist anfänglich wundervoll lebenswahr, um später in die widersinnigste Unnatur zu verfallen. Sie beugt sich voll Liebe vor der Rohheit, denn etwas Anderes ist das Gebahren Petruchio's, der sich als niederer Spekulant und gemeiner Charakter zeigt, nicht. Katharina beugt sich vor ihm, beugt ihren Stolz und liebt Petruchio, weil er die brutale Gewalt hat — dadurch sinkt sie auf dieselbe Stufe hinab, auf der Petruchio steht. Gewalt, Gewaltsamkeit, Rohheit und unfläthiges Benehmen bricht wohl den Charakter eines edlen Weibes, aber es

auf den großen Philosophen und Mediziner, der zuerst die Gesetze des „Milieu“ seziert, auf Claude Bernard. Wer das große Werk Benard's: „Einleitung in das Studium der experimentellen Medizin“ nicht selbst studieren will, den verweise ich auf meine Arbeit „Claude Bernard“ im „Magazin für Litteratur“ vom 14. Juni 1890.

macht ihn nicht unterthänig, kriecherisch, beugt ihn nicht zur Erniedrigung, wenn er so herb, aber edel ist, wie der Katharina's. Ein Hund leckt die Hand, die ihn gezüchtigt — ein edles Weib verläßt den Mann, der es mißhandelt, oder stirbt — wenn es den Mann liebt. Perverse Sexualität kann in der Züchtigung Wollust finden, empfinden, nicht aber Katharina, die eine kerngesunde Natur ist. Wohl kann auch das eintreten, was Shakespeare schildert, dann aber sind Übergänge vorhanden, die hier fehlen. Katharina wird von der ersten Gewalt ohne großen, inneren Kampf weich, ja zärtlich — das ist unwahr und abstoßend. Ihre herbe Jungfräulichkeit wird Abscheu empfinden vor der Rohheit des Mannes, trotzdem sie Züge darin findet, die sie selbst hat — wenn auch in ganz anderem Maße, in ganz anderer Form — aber nie Liebe. So, wie Shakespeare den Charakter hinstellt, wird er Verzerrung. Katharina ist anfänglich nicht frech und roh, wie sie zumeist — mit dem bezeichnenden Attribut, der Reitpeitsche in der Hand — fälschlich dargestellt wird, — sie ist edel und herbzüchtig — das Wort ist in seiner ursprünglichen Bedeutung zu verstehen, der Franzose hat das prächtige Wort apre dafür, uns fehlt der, alle Seiten umfassende Ausdruck — wenn auch hart, verbittert durch die verkehrte Behandlung, die sie von ihrem Vater zu erdulden hat. Daß dieser edle Kern von den Gecken und abgewiesenen Freiern, — deren abgeschmackte Fadessen, deren Herumgirren, deren Liebe, nicht eben zu ihr, sondern zu ihrer Mitgift, eine Katharina nur abstoßen kann, so daß sie sich

mehr und mehr in sich selbst zurückzieht und verhärtet — nicht herausgefühlt, herausgefunden wird, daß sie Katharina's Rauhheit für Rohheit halten — der Schluß von sich selbst auf einen anderen ist eben sehr bequem — ist nur natürlich, — sie sind eben zu niedrig, um eine Katharina begreifen zu können, wie sie ja nicht einmal von ihrem Vater, von ihrer Schwester begriffen wird. Edel, wenn auch leidenschaftlich, heftig, verschlossen und unverträglich, weil der Groll, die Empörung über die Fatalitäten und schiefen Situationen, denen sie dadurch ausgesetzt ist, daß sie verschachert werden soll, an ihr nagt, muß Katharina aufgefaßt werden. Sie muß von Anfang an echt jungfräulich-herb, nicht als Furie dargestellt werden. Theatermätzchen, nichtige Spekulation auf die Handflächen des Publikums sind zu vermeiden. Diejenige Darstellerin verdient den Namen Künstlerin nicht, die eine „böse Sieben" mit allen Übertreibungen hinstellt. Das Kratzenwollen, mit der Peitsche drohen, Zähneknirschen, wie man es leider selbst von großen, in anderen Rollen hervorragenden Schauspielerinnen sieht, ist absolut unkünstlerisch und zeugt von totaler Verkennung des darzustellenden Charakters — denn es ist Geschmacklosigkeit, und Geschmacklosigkeit hebt den Begriff Kunst auf. Die Darstellerin muß das, was Shakespeare beabsichtigte, aber aus oben genannten Gründen nicht durchführte, weil er es nicht durchführen konnte und wollte, weil er dem rohen Zeitgeschmack dienen mußte, vollenden. Hellleuchtend muß das Weib in Katharina in allen Szenen durchbrechen, dann wird zwar der geradezu gemeine

Schluß*) noch schärfer hervortreten, aber der Charakter der Katharina wird lauter und rein dargestellt werden, wir werden immerhin ein Kunstwerk und eine denkende Künstlerin bewundern, während andernfalls eine rohe Posse — als solche sei die „Widerspenstige" gedacht, wird von Seiten einiger Litteraturhistoriker behauptet — mit einer Tingeltangelöse sich vor uns abspielt.**)

In ganz anderem Sinne, aber doch ähnlich, verhält sich der Charakter Julia's. Julia, das zärtliche, liebende, sich hingebende Weib, eine heißblütige Italienerin, voll Jugendkraft, voll Explosivkraft des Empfindens, ist genial konzipiert. Das ist kein Zweifel — die toten, schablonenhaften Figuren der italienischen Novelle hat Shakespeare belebt und hat — das ist das Große an ihm ja in so vielen Fällen — die Leidenschaft Julia's,

---

*) Obgleich ich bislang vermieden habe, Namen zu nennen, muß ich doch den des Frl. Marie Reisenhofer anführen. Sie spielt die Katharina so wie ich sie dargelegt habe und wirkt gerade zum Schluß ungemein natürlich. Ihr Gehorsam gegen Petruchio, ihr Lieben, ihre Freundlichkeit ist automatenhaft, liegt in einem Banne. Das ist ein hochfeiner Zug, der den Schluß bedeutend mildert und begreiflich macht.

**) Uebrigens wäre es an der Zeit, die schauderhafte Bearbeitung Deinhardtstein ad acta zu legen. Schon Öchelhäuser, später Bulthaupt, machten auf die großen Mängel dieser oberflächlichen Bearbeitung aufmerksam, in dem die angedeuteten Fehler in der Katharina, die Rohheiten des Petruchio noch viel greller hervortreten, als dies bei Shakespeare der Fall. Die Hannoversche Bearbeitung von Kohlrausch ist eine ganz gute, am besten jedoch, man schafft sich seine eigene Bearbeitung. Ich selbst habe eine entworfen, die dem Original Shakespeare am nächsten kommt, aber nicht die Szeneneinfachheit der Kohlrausch'schen hat.

ihr Verhalten aus den „Milieu“ motiviert. Den Ton, den die Amme — eine köstliche Figur —, die Freunde des Hauses, der Vater, ja selbst die Mutter anschlagen, müssen Empfindungen in ihr wecken, den Brand in ihren Busen werfen, die tief verborgenen Gefühle ihres Herzens wecken und sie — die vorab noch schlummernde Gefühle waren — zu Neigungen, zu Erregungen der Sinne machen. Erotisch beanlagt, findet Julia den Geliebten in Romeo — einen herzlich unbedeutenden, aber schönen und leidenschaftlichen Jungen. Das ist bezeichnend, — denn es ist echt weiblich. Sie liebt, sie giebt sich hin, denn für sie ist die Liebe kein platonisches Empfinden, sondern Genuß — sie schenkt nicht nur Liebe, sie begehrt auch Liebe. „Es ist die Nachtigall und nicht die Lerche“ — jawohl, sie ist Weib, ganz Weib. Der heroische Aufschwung, die Schlußkomödie, — etwas anderes ist die Begräbnisszene nicht — die zur Tragödie wird, tritt aus dem Gleise Julia's heraus, das liegt nicht in ihrem Wesen, in ihren Gefühlswerten. Denn es handelt sich dabei nicht um Romeo, dessen Weib sie ist — es handelt sich um ihre Ehe. Sie will durch diese Komödie die Anerkennung ihrer Ehe durchsetzen, um das, was sie heimlich gethan, öffentlich thun zu können. Sie will Romeo besitzen vor aller Welt, ganz und ausschließlich — auch das ist echt weiblich. Sie will glücklich sein und spielt — sie, die ganz Liebe, ganz Empfinden — zu diesem Zwecke eine lächerliche Komödie, deren Unfruchtbarkeit und Nutzlosigkeit auf der Hand liegt. Daß sie das nicht einsieht — sie, die liebt und keine

Zeit zur Überlegung hat, ist begreiflich. Unbegreiflich ist es aber bei Antonio, der eben ein Opfer Shakespeare's geworden ist, insofern, als der Dichter das nötige „Milieu“ nicht anders schaffen konnte. Und doch, trotzdem sie von dem Standpunkte aus begreiflich, stößt diese Szene ab, weil sie eben nicht im Charakter der stark, aber gerade und ehrlich empfindenden Julia liegt. Ein Weib wie sie kann Heldin werden, wenn sie liebt oder wenn sie haßt, — wenn sie aber Heldin wird, wie dies bei Julia der Fall, kann sie nicht zur kleinlichen, schlimmen Komödiantin herabsinken und einen Streich spielen, wie die Gruftszene. Sie kann sich töten, nicht aber sich tot stellen! Auch hier hat die Darstellerin zu mildern. Sie hat alle Phasen der Empfindung zu durchlaufen, um das, was der Dichter nicht sagt, zu zeigen. Shakespeare scheitert eben auch da, in einem seiner herrlichsten, poetischsten Werke, an der Unmöglichkeit, echte Weiber von Frauen dargestellt zu sehen. Jetzt ist das ein Anderes, die Schauspielerin hat die vermittelnden, weiblichen Züge hinzuzuthun, die der große Dramatiker auslassen mußte, weil er die Unmöglichkeit erkannte, sie dargestellt zu sehen, wie ja auch der Regisseur das in der Ausstattung zu ergänzen hat, was Shakespeare nur angedeutet.

Cordelia — in der Lear-Studie habe ich bereits darauf hingewiesen — hat ebenfalls Züge, die nicht zu dem vorgezeichneten Charakter passen. Sie ist trotzig — denn ihr rücksichtsloses Verschweigen ihrer Gefühle — es ist das nicht nur Schamhaftigkeit, der Wunsch, ihre innersten Gefühle nicht allen preiszugeben, sondern

eben auch Trotz, wenn auch ein Trotz, der herausgewachsen ist aus der Lauterkeit und Tiefe ihrer Gefühle, die keiner Worte bedürfen, um sich zu äußern. Auch hier muß die Schauspielerin feinfühlig vorgehen — sie muß eine schüchterne, hilflose Mädchenblüte hinstellen, die in der glänzenden Versammlung die Worte nicht findet, die wohl ihr Herz dem Vater allein offenbaren möchte, aber im Angesicht des ganzen Hofes schweigt, weil sie die lauten Gefühlsäußerungen für Entweihung hält. So hat Shakespeare die Cordelia gedacht, und so hat er sie — nicht herausgebracht.

Während in Männercharakteren jeder Zug scharf zu betonen, genau zu markieren ist, jeder Drucker herausgehoben werden muß — ist bei den Frauencharakteren ein Einhalten, ein Mildern nötig, ist das Weib mit einer gewissen Absichtlichkeit herauszukehren. Die Darstellerin kann in dieser Hinsicht nicht zu viel thun, nur da, wo die männlichen Züge im Charakter bedingt sind, wie bei Goneril, Regan, Lady Macbeth und ähnlichen liebenswürdigen Damen, ist jeder Zug scharf zu betonen.

So ist es auch bei Desdemona. Sie handelt weiblich, aber die Unkindlichkeit dem Vater gegenüber harmoniert wenig mit der sklavischen Unterwürfigkeit Othello gegenüber, mit der Freundlichkeit, mit der sie Cassio entgegenkommt — mit der ganzen Anlage ihres Charakters — fast dieselben Fehler weist Jessika auf. Beides zarte und empfindsame Wesen, benehmen sie sich gegen die Väter kalt, abstoßend, gefühllos.

Herrliche Gestalten hingegen, an denen die fremden

Züge kaum zu spüren sind, sind Ophelia, Imogen und Hermione — kräftig, edel und wahr, Porcia (in Julius Caesar) und Cleopatra.*)

Die weiblichen Lustspielcharaktere Shakespeare's üben teilweise großen Zauber aus, wie Beatrice, Porcia, Viola, Nerissa, — ihre Darstellung bietet keine psychologischen Schwierigkeiten, denn keine von ihnen ist so schwer zu erfassen wie Katharina — in der ein psychologisches Problem zum Austrag kommen soll.

Eine eingehende Analyse der Shakespeare'schen Frauengestalten lag nicht in meiner Absicht, — ja, sie würde sogar der Tendenz, die dieses Buch verfolgt, widersprechen. Ich will ja hier nur das Bleibende, für viele Charaktere und ihre Darstellung Mustergiltige aus Shakespeare'schen Charakteren herausheben — und das sind eben die Frauengestalten nicht. Hingegen bietet das Studium der männlichen Charaktere Shakespeare's auch für die Darstellerin manchen wertvollen Wink, der wohl zu beherzigen ist und die Darstellung weiblicher Charaktere wesentlich fördern kann, um so mehr, wenn man das erste Kapitel in Betracht zieht und die weiblichen Charaktere nach den allgemeinen, dort dargelegten Gesetzen anlegt.

Die Moderne bietet eine Fülle von Frauencharakteren voll Tiefe und Feinheit, ihr gilt der dritte Band dieser

---

*) Antonius und Cleopatra, ein durchaus wirksames und packendes Werk, findet sich leider selten auf dem Repertoir. Das nämliche gilt von einem der geistvollsten Werke Shakespeare's, Timon von Athen. Übrigens erscheint von mir gegenwärtig eine Bühnenarbeit von: Antonius und Cleopatra.

Studien, der hauptsächlich die modernen, weiblichen Charaktere — spec. Hebbel, Ibsen und einige Franzosen — umfassen wird. Auf ihn kann ich hier nur verweisen — denn Vieles dort Gebrachte gilt auch für Shakespeare, auf den dann eben das Allgemeingültige dieser Charaktere anzuwenden ist.

XII.

Anhang.

Über Goethe's Faust.

Oftmals stößt man auf die Frage, warum gerade „Faust", dies Hohelied der Liebe und der Weisheit, so völlig undramatisch ist, warum auch die vorzüglichsten Bühnenbearbeitungen einen zwar hochpoetischen, nie aber komprimiert dramatischen Eindruck machen? Ich hatte auf diese Frage nur eine, den Kardinalpunkt berührende Antwort: Mephisto ist so, wie er sein müßte, undarstellbar, deshalb hinterläßt die ganze gewaltige Dichtung den Eindruck des Unvollständigen.

Um Mephisto darzustellen, muß man vor Allem den Grundgedanken des „Faust" erkannt haben. Ich will versuchen, denselben in Kürze zu skizzieren. Ich werde hier nicht, wie in den vorhergehenden Studien, eine realistische Lösung versuchen, denn „Faust" ist mehr oder weniger eine allegorische ironische Dichtung, mehr oder weniger das alte Puppenspiel und verträgt

deshalb eine scharfe Betrachtung vom realistischen Standpunkt aus nicht — ich will nur den poetischen, den allegorischen Grundgedanken herauskrystallisieren.

Daß „Faust" den Kampf des Modernen mit dem Antiken, der Liebe mit Kunst und Wissenschaft, des Lebenden mit dem Toten darstellt, — daß mithin das Problem ein allgemein Menschliches ist, wie die schöne Phrase lautet, weshalb es für alle Zeiten von gleichbleibendem Wert, von gleich tiefer Wirkung — daß das Moderne, das Lebende, die Liebe den Sieg davon trägt, ist eine Auffassung, die wohl allgemein anerkannt werden dürfte.

Die Liebe triumphiert, die sinnlich-geschlechtliche sowohl, wie die allgemeine Menschenliebe. Der Mann, der sich aus wühlendem Weisheitsdrange, aus Erkenntnissehnsucht der Magie ergeben, der Mann, dessen Sehnsucht nach der Antike eine ewige schien, sah ein — wie uns die letzte Helenaszene versinnbildlicht — daß die Antike nicht mehr lebensfähig, daß sie für uns nicht mehr lebende Seele, sondern nur tote Form bedeutet, daß nur leeres Gewand, schöner Faltenwurf übrig bleibt. Er wurde von der Hinfälligkeit der Antike durch seine in ihm ruhende Liebe zu Gretchen, dem modernen, empfindenden Menschen überzeugt. Seine plötzlich aufflammende Leidenschaft für Helena, dem toten, antiken Schönheitssymbol war keine Liebe, es war nur eine Konsequenz seiner Sehnsucht nach dem klassisch Schönen, der Wunsch, dies klassisch Schöne zu besitzen. Goethe ist hier, wie im ganzen „Faust", eminent persönlich, kaum daß er einige Objektivierungs-

versuche gemacht. Man wähne aber deshalb nicht etwa, daß Goethe die Antike verkennt und mißachtet, im Gegenteil, sein Aufenthalt in Italien hatte volles Verständnis für dieselbe und eine stete Hinneigung zu derselben in ihm erweckt, gerade diese Hinneigung schuf eine neue Epoche in seinem dichterischen Leben, aber er war nicht so verrannt in die Antike, wie Winkelmann oder Heinse etwa, sein Blick war geläutert, geklärt — auch das beweist die Helenaszene, denn in ihr spricht sich eben das Suchen nach einer lebendig geistigen, nach einer sympathen Antike aus, die allerdings nicht gefunden wird, resp. im Moment des Gefundenwerdens entschwindet. Daß übrigens die Vermählung der antiken Schönheit mit der modernen Anschauung, der modernen Geistes- und Körper-Kraft mit dem Empfinden, das Genie schafft, das beweist uns wiederum Euphorion.

Alles Wühlen und Suchen Faust's wurzelt in einem intensiven Liebesbedürfnis, Liebesgefühl. Er erreicht diese Liebe in Gretchen, diese Liebe begleitet ihn durch alle Wirrsale des Daseins, durch den schweren Traum, den er träumt, — man nennt ihn gemeiniglich Leben — hindurch zum Edlen, Guten. — Zum Göttlichen führt ihn die Liebe.

Wie kam aber der alte Gelehrte zur Liebe? — Durch Mephisto. Goethe will damit nicht etwa sagen, daß die Liebe eine Erfindung des Teufels, dazu war er selbst eine zu lebens- und liebesfreudige Persönlichkeit. Aber er will damit sagen, daß der Impuls zur Liebe von Mephisto, unter dem hier das niedrig

Sexuelle zu verstehen wäre, ausgeht — daß sie aber zu Gott führt, zu Gott, von dem die Liebe gekommen — denn Liebe ist Liebe, irdische oder himmlische, sie führt empor, und nicht die himmlische ist es, sondern die irdische, „das ewig Weibliche", was Faust hinanzieht. Von Mephisto rührt also der Impuls der Liebe her. Mephisto führt also gleichsam zu Gott. Mephisto — die Verneinung also. Und das ist die Formel für das Christentum, denn das Christentum ist ursprünglich die Religion der Entsagung, der Verneinung. Mephisto könnte also, neben vielen andern natürlich, das Christentum ironisierend symbolisieren. Ich will nicht sagen, daß es so sein soll, aber ein Körnchen Wahrheit liegt dieser Auffassung denn doch zu Grunde, um so eher, als ja Mephisto der von Gott gebilligte Prüfer des Faust'schen Gottesglaubens, resp. der reinen Tugend ist — was man ja von den Satzungen des Christentums auch sagen kann. Der Begriff des Christentums umfaßt zugleich den der allgemeinen Menschenliebe, es ist hier aber die, durch Mephisto geweckte, sinnliche, allerdings verseelte Liebe, die Faust zu Gott führt, sie siegt über die andere, wie die letzte Szene beweist, wenn auch die andere dem Greise die Befriedigung, die ihn scheinbar in die Klauen Mephisto's führt, gewährt. Die allgemeine Menschenliebe, so steht es ja gleichsam deutlich zu lesen, führt zum Christentum-Mephisto, aus dem der wahre Gläubige durch die irdische Liebe zu Gott geführt wird. Das Werk ist eminent lebensfreudig und kerngesund.

Also — wir müssen noch einmal darauf zurück-

kommen: Der Impuls der Liebe stammt von Mephisto, er ist die Triebfeder, auf ihm beruht das ganze Werk. Die unzulängliche Darstellung desselben nimmt dem Werke also einen großen Teil seiner Lebensfähigkeit.

Mephisto ist aus dem einfachen Grunde undarstellbar, weil eben kein Mensch über übermenschliche Mittel verfügt, und diese zur richtigen und überzeugenden Darstellung gehören. Das, was der Darsteller kann, ist immer nur der Mensch. Und wenn das Äußere auch noch so überzeugend, im Innern bricht der Mensch doch immer wieder durch. Gerade das, was zum Spielen dieser Rolle reizt, das grell Dämonische ist es, was eine vollkommene Darstellung unmöglich macht.

Wie die Rolle des Mephisto gespielt werden müßte, das weiß jeder wahre Schauspieler ebensogut wie ich, daß sie so, wie sie gespielt werden müßte, nicht gespielt werden kann, ebenfalls. An das Überirdische reichen eben des Menschen Kräfte nicht hinan. Man sieht das am drastischsten an Seidelmann's feuerschnaubendem Beispiel. Vom Erhabenen zum Lächerlichen ist nur ein Schritt, und dieser Schritt ist nirgends leichter gethan, als bei der Darstellung des Mephisto.

Der Kern, von dem die Darstellung abzuleiten ist, ihr Ausgangspunkt ist es, der sie leicht lächerlich macht.

Mephisto ist eine Idealgestalt, und doch ist dieser „Geist, der stets verneint" nicht ohne Realismus in des Wortes verwegenster Bedeutung darstellbar. —

Die Auffassung des Mephisto seitens bedeutender

Schauspieler ist eine sehr verschiedene — jeder sucht da, wo seine Individualität am kräftigsten einzusetzen vermag, die Darstellung abzuleiten, so bricht zumeist nicht nur der Mensch, sondern ein ganz bestimmter Mensch im Mephisto durch, und das ist es, was die Darstellung für den Zuschauer stets interessant macht, wenn er auch die große, unüberbrückbare Lücke fühlt, die in derselben klafft.

Vielfach sieht man, daß Mephisto humoristisch gespielt wird — eine trockene, zersetzende, zerfetzende Komik ist allerdings bedingt, aber die, der Mephistopheli'schen Ironie gegenüber allzu gemütliche Bierkomik*), die wir gemeiniglich auf der Bühne sehen, erinnert doch gar zu sehr an den Hanswurst des Puppentheaters. Ebenso verfehlt ist es, nur einen kalten höhnischen Satan aus ihm zu machen, das ist er keineswegs — er ist Skeptiker, ein feiner Dialektiker und Satyriker, der mit dem Menschen spielt, wie die Katze mit der Maus, also mit steter Anteilnahme, wenn die Anteilnahme auch nur in der Aussicht besteht, ihn schließlich verzehren zu können. Das einzige Ziel, was er vor Augen hat, das er mit allen, ihm zu Gebote stehenden irdischen und über- resp. unterirdischen Mitteln zu erreichen strebt, ist Faust's unsterblicher Teil. Alle Hebel setzt

*) Ich hebe hervor, daß die Komik nur dem Wesenskern des Mephisto gegenüber zu gemütlich erscheint — es ist dies stets der Fall, auch wenn sie einen noch so dramatischen Zug hat. Es liegt in meinen Bemerkungen nicht etwa eine Herabsetzung des schauspielerischen Könnens, sondern nur ein Betonen des menschlichen Nichtkönnens.

er in Bewegung, um diesen in seine Klauen zu bringen, diese Mittel und Hebel sind diabolischer Art, wenn sie sich auch oftmals menschlich äußern, so schmeckt man doch stets die Hölle heraus. Er handelt nach diabolischen Impulsen, er beachtet durchaus nicht die Konsequenzen, — wozu auch sich darüber Gedanken machen? Ein Schwertstreich macht Alles gut, das ist mephistophelische Moral. Freilich, bei der Nichtachtung der Konsequenzen übersieht er auch die große Konsequenz, die — in der Dichtung wenigstens — alle seine Schachzüge zu Schanden werden läßt: Gott — und die Kraft der Liebe, die zu Gott führt.

— Ich bin bei dem dramatischen Unterricht, den ich erteilte, mit meinen Schülern nur in den seltensten Fällen an die Einstudierung des Mephisto gegangen, eben, weil ich diese für unfruchtbar halte. Da, wo ich es dennoch gethan, habe ich nur Fingerzeige gegeben, um die Individualität nicht einzuengen. Ich möchte auch hier nur noch ein paar kurze Bemerkungen machen, wie ich es ja überhaupt in der ganzen Arbeit gethan. Ich wollte in aphoristischer Kürze nur auf diesen oder jenen Punkt hinweisen, den vielleicht ein sympather Bühnenkünstler aufnehmen dürfte.

Vom Vorspiel im Himmel aus muß eine einheitliche Darstellung des Mephisto abgeleitet werden — hier ruht der Grundstein der ganzen, gewaltigen Schöpfung. Allerdings ist das Vorspiel erst später hinzugedichtet — aber Goethe selbst sah ein, daß sein Werk der Motivierung entbehre, daß es ferner Gottes, durch Mephisto vollführte Malträtierung Faust's zu

sehr herabsetze, wenn er nicht einen Grund für dieselbe finde. Das Wort:

> Der gute Mensch in seinem dunklen Drange
> Ist sich des rechten Weges stets bewußt.

mußte vom Herrn gethan, die Wette mußte gemacht werden — Mephisto mußte autorisiert werden, zu handeln, wie er handelt — so nur kann er dämonisch, ja gewaltig, so nur als das Schicksal Faust's erscheinen. Andernfalls entbehren seine Thaten der Größe. In Folge des Vorspiels wissen wir, daß Mephisto mit Gott ringt, das ist seine Tragik, ohne dies würde er nur mit Faust, nur mit einem Menschen ringen. Ohne Vorspiel würde er hinabsinken, während er mit dem Vorspiel heraufsteigt.

Bei der Darstellung des Mephisto ist also immer dieser Kampf mit Gott zu beachten, allüberall muß die dämonische Größe durchbrechen, gleichsam die höhere Weihe, die auf den Thaten Mephisto's liegt — im Mißlingen dieser Thaten liegt das Tragische des Mephisto — er darf also nicht nur der boshafte, quälende, versuchende Teufel sein, er muß sich auch der Größe des Lohnes seiner Thaten bewußt sein. Dieser Lohn besteht nicht im unsterblichen Teil Faust's — sondern darin, daß er diesen unsterblichen Teil Gott entrissen hat, resp. in dem Gefühl, Gott Etwas entrissen zu haben, was dieser fest zu besitzen glaubte. So ist Faust eigentlich nur Mittel zu einem höheren Zweck — dieser große, ja gewaltige, prometheische Zug darf in der Darstellung nicht fehlen, auf ihn ist das Hauptgewicht zu legen. Mephisto spielt mit Faust, mit Martha,

Gretchen — aber sein Spielen hat einen tieferen Sinn. Er hat stets etwas an sich von dem Forscher, vom Physiologen, der seine Versuchstiere narkotisiert, um sie nachher zu vivisezieren, und das im Dienste einer höheren Sache.

Nachdem dieser Grundzug festgesetzt, handelt es sich darum, ihn allenthalten festzuhalten und der Darstellung die, diesem Grundzug entsprechende Größe zu verleihen. Und das ist eben die Klippe — diese Größe liegt nicht im Bereiche menschlicher Kraft, man kann sie durch technische Mittel äußerlich andeuten, aber gerade die innere Größe, die ja die ausschlaggebende, wird fehlen, umsomehr, als die innere Größe ja mit negativen Elementen versetzt — es wird also nur der Theaterteufel übrig bleiben, oder der diabolische Mensch. Und da ist Letzterem denn doch der Vorzug zu geben.

Mephisto mißachtet den Menschen, sieht ihn gleichsam nicht für voll an — die Mittel, mit dem er Faust zu verderben sucht, sind oft kleinlich, wenn ihre Wirkung, wie der Ruin Gretchens, der Tod Valentins ꝛc., auch tiefgreifende. Für Mephisto ist das Alles Nichts — nicht, weil er Teufel, sondern weil er mehr wie Mensch ist. Und das Mehrwiemenschsein muß, wenn auch mit menschlichen Mitteln, ebenfalls scharf betont werden. Hohn, Ironie, Skeptizismus, grelle Schärfe — Alles das wächst aus diesem Gefühl heraus. Er muß schneidende Lust daran haben, den ihm untergeordneten Wesen seine Macht fühlen zu lassen — nicht nur seine äußere, sondern auch seine innere Macht.

Der feinfühlige Schauspieler wird nach dieser

Andeutung wissen, wie alle diabolischen Handlungen und dialektischen Feinheiten zu geben sind. Man muß die Freude, das Machtgefühl, die Siegesgewißheit herausfühlen — wenn der schließliche Sturz Mephisto's tragisch werden soll.

Die vielen Philosophismen, die Goethe in den Faust „hineingeheimnißt" hat, sind äußere Anhängsel, aus denen sich die Hauptzüge und ihre Wesenheit leicht herausschälen lassen — diese Anhängsel dürfen für den Schauspieler auch nur als Anhängsel existieren. Das sei nur aus dem Grunde bemerkt, weil ich oft gefunden, daß man diese Anhängsel mit der dem Mephisto eigentümlichen Dialektik und Ironie verwechselt. Das ist grundfalsch — es ist ein großer Unterschied zwischen dem, was aus der Wesenheit Mephisto's, und dem, was aus der Wesenheit des Dichters herausgewachsen.*)

Ich komme zum Schluß: Was ich hier gegeben, es waren nur Andeutungen, welche die Fixierung der Basis des Mephisto ermöglichen sollten, und nur als solche will ich sie betrachtet haben. Wenn ich diese Andeutungen den Lesern unterbreite, geschieht es, weil gerade jetzt die verschiedensten Bühnenbearbeitungen dem „Faust" die weltbedeutenden Bretter neu erschlossen.

*) Auch hier muß ich einen Namen nennen. Der Bühnenkünstler, der auch die Shakespeare'schen Charaktere am wahrsten darstellte, Otto Lehfeld, kam in seiner hochgenialen Darstellung des Mephisto auch dem am nächsten, was hier gefordert ist, ein Darüberhinaus lag eben nicht im Bereich menschlichen Könnens.

Von

Hans von Basedow

sind ferner erschienen:

„Dolores", Drama in 4 Akten, Leipzig, O. Mutze.

„Das Recht der Zukunft", Schauspiel in 3 Akt., Leipzig, O. Mutze.

„Vor's Gericht", Drama in 3 Akt., Leipzig, Wilhelm Friedrich.

„Johannes", Handlung in 5 Akt., Zürich, Verlags-Magazin.

„Gerechte Menschen", Schausp. in 3 Akt., Leipzig, Gustav Körner.

„Ein Testament". Aus den hinterlassenen Papieren eines Musikers. Mit dem Bildnis des Verfassers. München, M. Poessl.

„Ein Modell", Künstlernovelle, Leipzig, G. A. Müller & Comp.

„Verloren und wiedergefunden", Novelle, Leipzig, Deutscher Verlag.

„Zernichtet", Novelle, Leipzig, G. A. Müller & Comp.

Demnächst erscheinen:

„Leidenschaft", Schauspiel in 4 Akten.

„Zwei Mütter", Schauspiel in 4 Akten.

Buchdruckerei von A. Jügelt, Auma i. Th.

Bögl

116

Basedow, Hans v.

Charaktere und Temperamente

Berlin 1893